



164

بلاغة الخطاب وعلم النص

تأليف

د. صلاح فضل

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

164

بلاغة الخطاب وعلم النص

تأليف

د. صلاح فضل



المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

تقديم

يورد هذا البحث أفقا جديدا أخذت تستشرفه في الآونة الأخيرة، مجموعة من العلماء العرب الطليعيين في المشرق والمغرب، ومهدت له الأسلوبية بصفة خاصة. وهو ينحو إلى تقديم بلاغة الخطاب في إطارها المعرفي الجديد، فيلقاها وهي تتشكل عبر عمليات تحول كبرى، تنتقل فيها بالتدريج، أعداد متزايدة من العلوم الإنسانية، عن طريق الضبط المنهجي، والتراكم العلمي، والتوالد عبر التخصص، إلى منطقة البحث «الامبيريقي» التجريبي.. بحيث لم يعد كثير منها ينتمي إلى ما يسمى «بعلوم الروح» التي لا تقبل الاختبار والتحليل والتقادم، بل أخذ يدخل في مجال «النظرية» بالمفهوم العلمي، ذات الفروض والعناصر المحددة. ويتميز بقابليته للتطبيق، وصموده للتجريب؟ وخضوعه للتعديل المستمر في ضوء الإنجازات المنهجية الأصيلة. وربما كان انتشار الدعوة لتشكيل جمعيات علم الأدب التجريبي في كثير من البلدان الأوربية في هذه التسعينيات، بمبادرة من الجمعية الألمانية التي تكونت عام 1995 مؤشرا ذا دلالة واضحة على بداية هذه الموجة الجديدة من غزو العلوم البحتة لمجال بحث الظواهر الأدبية، واتخاذ علم «البيولوجيا» أو الحياة نموذجا مصاحبا لها. وتجاوز المراحل الأيديولوجية المثالية، في إدراك آليات إنتاج الأدب، وخضوعه لقوانين التواصل الاجتماعي، على المستوى التوليدي والجمالي المحدد.

على أن المنطلق الجوهري الذي تتأسس عليه بلاغة الخطاب، وما أسفرت عنه من تبلور علم النص، هو التمييز الواضح بين محورين يعتبر الفصل المنهجي بينهما من أبرز إنجازات الفكر العلمي الحديث؟ خاصة في منظومة العلوم الإنسانية، بعد أن استقر في المجموعة الطبيعية منذ فترة طويلة. وهما المحور التاريخي-((Di-achronique الذي يعني بتطور الظواهر وصيرورة أوضاعها في فترات زمنية متعاقبة، ويهتم بمشكلات النشأة والتحول، وعوامل النمو والتدهور. والمحور الآنى-(Syn)-chronique الوصفي الذي يركز في تحليله لظواهر على جملة علاقاتها وأبنيتها المتراكبة، وانتظامها في نسق ديناميكي، قبل أن يقوم بدمج المحورين وتحليل الظواهر وظيفيا. بيد أن هذا المحور الآني هو الذي يسمح لنا بتحليل الأبنية المدروسة مفترضا ولو بطريقة معملية ثباتها في لحظة محددة حتى يتمكن من الكشف عن مستوياتها ومعاملاتها الثابتة والمتغيرة، ويبرز السياقات التي تنتجها وطريقة تكيفها معها من منظور علمي صحيح. وهنا يتم التمييز الحاسم بين العلم وتاريخه، فتاريخ علوم الطب والطبيعة، واللغة والنفس مثلا يختلف بالضرورة عن الصورة الأخيرة التي انتهت إليها هذه العلوم في أوضاعها المعاصرة، بعد أن أحرزت منجزاتها الملموسة في تاريخ البشرية والإلمام بهذا التاريخ له أهمية معرفية خاصة لإدراك تطور العلوم، لكنه لا يمكن أن يغني شيئا لمن يريد أن يقف على جملة حقائقها الراهنة. ومن اللافت للنظر، أن مرتكزنا في دراسة علوم اللغة والأدب يكاد يقتصر على هذا الجانب التاريخي البحت، بل يتجاوز ذلك إلى تصور غريب لتاريخ متجمد متكلس، ينكر على اللغة تطورها وحيويتها وحقها في التجدد المبدع، ويقف ليترصد ظواهر الأدب الجديدة لإدانتها وخنقها. وإذا كانت البلاغة-بحكم بنيتها التقنية- أقرب منظومة العلوم الإنسانية القديمة لتحقيق قدر من التماسك المنهجي، فان بحوثنا عنها لا تكاد تتجاوز تاريخها ومنطق عصرها. بل كثيرا ما تقع أسيرة لوهم كبير، يعد جزءا من الوهم الأعظم في علاقتنا بالتراث عامة؟ إذ نرى في بعض تجلياتها الفائقة الصورة الكاملة لأقصى ما يمكن أن تصل إليه المعرفة العلمية بظواهر اللغة والأدب. وذلك ناجم عن ضعف وعينا بحركية الأنساق المعرفية، وتراتب العلوم الإنسانية، وعوامل التوليد الاجتماعي الفاعلة في مسيرتها. بالإضافة إلى التراكم الخصب للمادة

الإبداعية ذاتها في العصر الحديث، مما يؤدي بالضرورة إلى تغير نظمها وقوانينها. من هنا فإن باب تحول الأنساق المعرفية الذي أقدمه بين يدي هذا البحث يعد مهادا لازما للإطار العلمي الذي تتبثق منه بلاغة النص الجديدة.

وتستقى كلمة خطاب (Discours) الداخلة في بنية هذه البلاغة، مشروعيتها من طبيعة تصور المادة التي تعالجها والسياق الذي تتدرج فيه. لأن الخطاب البلاغي في ذاته يتجه إلى أن يكتسب طبيعة كلية شاملة، تتجاوز الصبغة الجزئية التي غلبت عليه، عندما كان يقف عند حدود الكلمة والحالة المفردة، ويحاول تحليلها بشكل مبتسر لا ينطلق من منظور شامل. إنه يتجه اليوم ليصبح طريقة في التناول التقني، ومنهجا للتحليل العلمي، دون الاعتماد على مصادرات مسبقة، ومعايير دائمة، تستمد صلابتها من البنية الأيديولوجية المغلقة. بل يقدم مجرد فروض قابلة للاختبار، خاضعة للتعديل، منفتحا على معطيات التطور العلمي، مما يجعله هيكلا متناميا، لا يقوم في فراغ مثالي، بل هو خطاب على خطاب، أي أنه كاشف عن الخطاب الإبداعي الموازي له والممتد معه، وبقدر ما يتولد في هذا الخطاب الإبداعي من أنساق جمالية وإنسانية جديدة، وما تسفر عنه علوم الإنسان من معرفة بعالمه الداخلي والخارجي، فإن الخطاب البلاغي لا مناص له من أن يسبح فوقها ويقتنص أشكالها. الأدب خطاب نصي كلي، وليس وحدات جزئية مشتتة كما تصوره الأقدمون فلم يستطيعوا التعرف الحيوي على خواصه الحقيقية، ومن ثم فإن غطاءه البحثي لابد أن يستوفى شروط الخطاب العلمي حتى يتسم بكفاءة احتوائه وقدرة تمثله. مما يجعله يكف في المقام الأول عن إصدار أحكام القيمة ليضع مكانها أحكام الواقع وقوانينه المتغيرة.

وإذا كان التجديد المبدع في الخطاب الأدبي لا يتجلى في الوحدات الصغرى وإنما في الأبنية الكلية النصية، فإن هذا الخطاب البلاغي يندرج بدوره في منظومة معرفية تدعوه إلى أن يستثمر الخطابات العلمية المجاورة، فهذا هو سياقه المنتج لآلياته فالتقدم الذي أحرزته علوم اللغة والنفس ونظريات الجمال والشعرية الألسنية والتقنيات الأسلوبية يصب في بؤرة الخطاب البلاغي الجديد، ويشكل مقولاته بطريقة توصف بأنها «عبر

تخصصية» (Inter-disciplinaire) إذا كانت هذه العلوم وغيرها تدرس النصوص، فثمة جوانب متعددة هي التي تؤلف موضوع الدرس في مختلف الميادين. وعندئذ تتجلى ضرورة دراسة النصوص بصورة مشتركة، وذلك بتحليل الخصائص العامة التي تتصف بها النصوص، والاستعمالات اللغوية فيها. وما أن يتم هذا التحليل حتى يصير بوسعنا أن نتفحص عن كثب النقاط التي يمكن أن تتباين فيها النصوص من حيث البنية والوظيفة. إن هذه المقاربة للنصوص ذات الطابع الأعم والمتعدد الميادين هي التي ينادي بها علم النص، كما يقول مؤسسوه، ويرون أنه بالنظر إلى طبيعة موضوعه فهو يتجاوز إطار الدراسات الأدبية، ومع ذلك فإنه يندرج الآن في هذا الإطار إلى جانب علوم اللغة والأدب، وإن كان ميدانه أعم منهما.

ولما كان علم الأدب لا يهتم سوى بالنصوص الأدبية، وعلم النص يتكئ بصفة خاصة على مجال اللسانيات، بدراسة الملفوظات اللغوية بكليتها والأشكال والأبنية المختصة بها، والتي لا يمكن وصفها بواسطة القواعد اللغوية، من هذه الزاوية فإن علم النص يقترب من الميدان الذي كان مخصصا للبلاغة، بحيث يرى العلماء أنه الممثل الحديث لها. وإذا كانت «التداولية» (Pragmatique) هي أحدث فروع العلوم اللغوية، وهي التي تعنى بتحليل عمليات الكلام والكتابة، ووصف وظائف الأقوال اللغوية وخصائصها خلال إجراءات التواصل بشكل عام، مما يجعلها ذات صبغة تنفيذية عملية، فإن اندماج الخطاب البلاغي الجديد في علم النص يتيح له تشكيل منظومة من الإجراءات المنهجية القابلة للتطبيق على المستوى التداولي. بحيث يتكون لدينا جهاز معرفي وبلاغي مبسط، نستطيع أن نختبر به النصوص المدروسة، ونقيس خصائصها ووظائفها بشكل يخضع دائما للتعديل والتطوير، بفضل مكتسبات المعارف العلمية التخصصية. ومع أن كثيرا من الجوانب التقنية في تحليل الخطاب الأدبي والكشف عن فعالياته وجمالياته تتأبى على هذا التبسيط الأولي، وترفض التحول إلى لغة كمية، فإن حصرها ومقاربتها بمفاهيم أكثر نضجا وتركيبا، وأشد تلاؤما مع طبيعتها يظل مهمة عاجلة لتحديث الفكر اللغوي والأدبي في عالمنا المعاصر.

دكتور صلاح فضل

١ تحول الأنساق المعرفية

تمهيد

يرتبط مفهوم النسق المعرفي في الفكر الحديث بالبحوث التي قدمتها دراسة الأطر الاجتماعية للمعرفة، وما انتهت إليه من تصورات تكشف عن تغير أشكال المعرفة وعلاقاتها عبر العصور المختلفة. وتأسيس هذا المفهوم في بحث الظواهر الأدبية والبلاغية ضروري لمتابعة التحولات التي تفرض على الباحث المعاصر اتخاذ موقف منهجي صحيح في التعامل مع المادة التي يتقدم لدرسها، ومعرفة علاقاتها ببقية وحدات المنظومة التي تستمد منها مقولاتها.

وقد تبين أن الأنواع المعرفية تتراتب وفقا للأنماط الاجتماعية في منظومة هرمية. وفي هذا الهرم المتغير من عصر إلى آخر يخترق النوع أو الأنواع المسيطرة جميع الأنواع الأخرى ويخضعها لرؤيته وتوجيهه. ومثال ذلك أن المعرفة الفلسفية والإدراكية للعالم الخارجي كانت تحتل المرتبة الأولى في اليونان القديمة وتخترق الأنواع المعرفية الأخرى التابعة لها من منطلق ورياضة وطبيعة وطب وغيرها. كما يفترض أن ذلك هو وضع المعرفة العلمية في ظل نظام الرأسمالية الحرة، حيث أخذت

تلك المعرفة تحتل المقام الأول في المجتمعات الديموقراطية في العصر الحديث، فأصبحت الأولوية فيها للعلوم الطبيعية الدقيقة وما يترتب عليها من تقنيات متفوقة.

و قد أخذ ارتقاء المعرفة العلمية إلى المرتبة الأولى يتأكد بعدة طرق، وصار من المسلم به أن التقنية ليست سوى تطبيق عملي لنظريات العلوم، بحيث يمكن القول إن الفلسفة قد تركت سيادتها الأولى في النظام المعرفي للمجتمع الديموقراطي الحر، وتقبلت دون مقاومة فعلية ارتقاء المعرفة العلمية إلى ذروة الهرم، تليها المعرفة التقنية في المرتبة الثانية، ففي ظل ازدهار استعمال الآلات، مع التقدم المتحقق في تنظيم العمل، وفي الابتكارات الجديدة وثورة المعلومات تصبح المعرفة التقنية أبرز مظاهر التوظيف الاجتماعي للمعرفة العلمية (21-243)(*).

ويقتضي مفهوم التراتب بين الأنواع المعرفية أن تصبح الفلسفة ذاتها منتظمة في الهرم العلمي وخاضعة له، مما يجعل مبحث المعرفة مضطرا لأن يرتبط بفلسفة مفتوحة، تتلقى دروسها من العلم، ولا تأتي إليه بأحكامها وإرشاداتها وإسقاطاتها. فتحاول في هذا الوضع الجديد أن تتعقب خطواته كي تكون وعيا بالعقلية العلمية، تلك العقلية التي تعمل من أجل اكتشاف المجهول. إنها فلسفة مرتبطة بالعلم متنبهة لعثراته وعقباته، تحاول التعرف على مراحل التقدم التي تخطوها الفروع المختلفة.

يقول «باشلار» (G. Bachelard) في كتابه عن الروح العلمية الجديدة: سيغدو الفكر العلمي آجلا أو عاجلا هو الموضوع الرئيسي في الجدال الفلسفي، وسيقودنا إلى أن نستبدل بالمذاهب الميتافيزيقية التي تقوم على الحدس والمباشرة مذاهب استدلالية تصحح تصحيحا موضوعيا. وهكذا ستكف الفلسفة عن أن تكون عائقا من العوائق التي تقف حجر عثرة في سبيل تقدم المعارف العلمية كي تصبح فلسفة ديناميكية. وحينئذ لن تعود نظرية المعرفة إلى استغلال العلم وإيقافه وحصره، بل ستكون مهمتها هي البحث عن الوسائل اللازمة لمتابعته وملاحقته. ولو تعقبنا العلم في حركته لظهر لنا أن للعقل طابعا حركيا ديناميكيا باعتباره أداة إجرائية تتغير بتغير

(*) يشير الرقم الأول إلى المصدر حسب الترتيب الوارد في ثبت المصادر الأخير. ويشير الرقم الثاني إلى الصفحة وما يليها.

الواقع الذي نتعامل معه، وحينئذ سنصبح في صف العقلانية العاملة كلما تتبعنا العلم في جهوده، سعيا وراء الدقة التجريبية والتركيب النظري (7-23).

على أن الإطار الحديث لبلاغة الخطاب لا يقع في منطقة فلسفة العلوم، وإن كان ينبثق من تصور مقارب لها، بل يدور في فلك علوم الاتصال التي تخضع بدورها لمنطق استدلالي علمي، وتتبع إجراءاته المنهجية والتجريبية، وتسفر عن نتائج يمكن لها أن تصب في فلسفة العلوم الحديثة. وتمضي بلاغة الخطاب-تأسيسا على هذا التصور-في سياق كوكبة من العلوم التي سنعرض لها على التوالي، وحسبنا أن نشير منذ الآن إلى أن مجموعة الخصائص التي تنظم الخطاب الأدبي لا تنتمي كلها إلى مجال اللغة، فالقواعد العرفية وشروط تأويل الدلالة والإشارة السيميولوجية، والمفاهيم التي تستخدم في معرفة العالم وفي العمل والوظائف النفعية قد اندمجت كلها بسلاسة في مهمة تحليل الخطاب الأدبي. لكن الأمر لا يبدو على هذا القدر من الوضوح والبداهة بالنسبة لمجموعة من القواعد العرفية وشروط التأويل التي تتضمنها نظريات البلاغة والسرد إذ أن المقولات والوحدات والمستويات الداخلة فيها تختلف عن تلك التي تستخدم في النحو والدلالة والتحليل التداولي للغات الطبيعية مما يفرض تمييزا واضحا بين عناصر هذه الشبكة من المنظومة العلمية. ولعل أهم الدراسات المشتركة بين العلوم المختلفة المتصلة بالخطاب هي الدراسات النفسية اللغوية والاجتماعية اللغوية، وهى تجرى لوضع الأسس التجريبية والنظرية لتحليل الخطاب، وتتصل بتحديد طبيعة العمليات المعرفية المستخدمة في إنتاج الخطاب وفهمه وتخزينه وإعادة إنتاجه. بالإضافة للقواعد العرفية العامة. وهذه الإجراءات تتطلب استراتيجيات للفهم ذات طبيعة احتمالية، يتم خلالها تكوين الفروض التي تتعلق بالمشار إليه والروابط ومظاهر التماسك المتمثلة في الأبنية الكبرى للنصوص. وهنا تصبح القضايا المتصلة بالاختيار والتركيب والتجريد للمعلومات الماثلة في الخطاب ذات أهمية مناسبة. وكذلك قضايا تكوين المعارف والعلوم وتحولاتها.

وقد دار جزء كبير من البحوث الاجتماعية اللغوية حول خواص الأبنية الصرفية الصوتية والدلالية، مما جعل عمليات الانكماش الدلالي والتداولي

التي تلاحظ على الخطاب بارزة، وترك في الظل ارتباطها الوثيق باختلاف السياقات الاجتماعية، هذا عدا الفروق الأسلوبية المعروفة، مثل المعاجم الخاصة وأطوال الجمل ودرجة تعقيدها. ولازال هناك مجال كبير لهذا النوع من البحوث العلمية التجريبية في اللغة العربية، حيث ينبغي تحليل فوارق المجتمعات في طرق ربط الخطاب والحوار وقواعد تماسكه، وتوزيع البيانات والمعلومات في أبنيته وتركيباته النمطية.

ويلاحظ الباحثون في الغرب أن القدر الأوفر من الدراسات الهامة المتعلقة بالخطاب قد أجرى خارج نطاق علم اللغة، خاصة في علوم مثل الأنثروبولوجيا والاجتماع، بالإضافة للبلاغة الجديدة والشعرية. وتكون فرع هام في مباحث علم الإناسة يسمى «إثنوجرافيا الكلام» حيث تدرس الأنماط المختلفة للخطابات المستعملة في الثقافات العديدة، مثل القص والألغاز واللعب بالكلمات والسباب وغيرها من أساليب السرد والأسطورة. أما علم الاجتماع فقد تركزت بحوثه في مجال التحليل المستفيض للحوارات اليومية وقواعد متتاليات الجمل وأفعال الحديث ومحتواه المتعلق بالمعتقدات وأنماط السلوك للأفراد في المجتمع، خاصة في إطار تحليل الرسائل في وسائل الاتصال الجماعي. ولازال هذا النوع من البحوث نادرا في الدراسات العربية، وإن كانت بعض المؤسسات الواعية قد أخذت في تنميتها، ولعل أبرز نموذج لها في مصر كان بحث سيد عويس عن رسائل الإمام الشافعي.

ولابد للمشكلات الهامة التي تعرض في هذا الصدد من أن تحل بمساعدة النتائج التي يتم التوصل إليها من المقاربات المعرفية للخطاب؛ إذ يتحدد عن طريقها نوع الأبنية الدلالية المعبر عنه بالأبنية السطحية، كما نعرف من خلالها الأبنية الأسلوبية المخزونة في الذاكرة والمؤثرة في المعرفة والمعتقدات.

وتأتي أخيرا في هذا الإطار المعرفي علوم البلاغة والأسلوب والشعرية الألسنية؛ لأنها تنصب على دراسة خواص الخطاب الفنية والنوعية. وقد ثار بين الباحثين جدل حاد عما إذا كانت الأبنية المحددة التي تصفها هذه العلوم ينبغي أن تدرس باعتبارها «أبنية إضافية» للبنية اللغوية الأساسية للخطاب أم لا، وسيرى القارئ بعض ملامح هذه الإشكالية في الفصول التالية، على أن من المهم الآن أن نشير إلى أن هذه الأبنية هي التي تؤسس

الفوارق النوعية لأنماط الخطاب، وهى التي تحدد تأثيرها في عمليات الاتصال، سواء كانت هذه التأثيرات معرفية أو وجدانية.

وينبغي لنظرية الخطاب اللغوية أن تقوم بوظيفتها كأساس ملائم لدراسة الوظائف والأبنية المحددة. فعلى سبيل المثال ينبغي أن ترتبط مقولات السرد ووحداته بشكل واضح الآن بمستوى الدلالة الكبرى للخطاب. وبنفس الطريقة فإن بعض العمليات الأسلوبية الأدبية تتمثل على وجه التحديد في تغيير قواعد وشروط الترابط والتماسك العامة للنص الأدبي. وبهذا المعنى فإن نظرية اللغة الخاصة بالخطاب لا تهدف إلى مجرد البحث اللغوي فيه، وإنما تقوم بوضع الأسس لدراسته من منظور «عبر تخصصي»، بشكل يجعل من الممكن التقدم في إدراج البحوث التحليلية التجريبية للخطاب النصي في البحث العام للغة وعلوم الاتصال (7-44).

لكننا سنختار من مجموعة العلوم المواكبة لبلاغة الخطاب وعلم النص تلك التي تمثل في تحولاتها المتغير المناسب-بالمفهوم العلمي-الذي أدى إلى اختلاف منظورها جذريا عما كانت عليه من قبل، حتى يصبح بوسعنا أن ندرجها في نسقها المعرفي الجديد. ولن نقف من ملامحها وتفاصيلها سوى عند تلك المنعطفات الرئيسية التي ترسم أهم منحنياتها، خاصة في الخريطة المحدثة، مما يتصل في الدرجة الأولى بالظاهرة الأدبية إنتاجا وفهما.

نظرية اللغة:

يتشكل الخطاب النصي من أبنية لغوية؟ الأمر الذي يقتضي من أية مقاربة علمية له أن تتأسس على اللغة، باعتبارها أهم متغير مناسب لطبيعته. ومن ثم فإن نظرية اللغة، وما يعتريها من تحولات تقع في ذروة النسق المعرفي المتصل بالبلاغة والأدب. والإطلالة المركزة على أبرز معالم هذه التحولات تغد مدخلا مشروعا للكشف عن مبررات القطيعة المعرفية التي تتجلى أحيانا في بلاغة الخطاب وعلم النص الجديد بالقياس على المراحل السابقة. ولقد بقى الجواب عن الأسئلة اللغوية-طيلة ألفي سنة-خاضعا لنظرية أرسطية في جوهرها. تقوم على اعتبار الكلام تعبيرا عن التفكير. وتقبل بطريقة حدسية مباشرة المفاهيم الاختبارية الناشئة عن الكتابة مثل

حرف وكلمة، ومفهوم الجملة المنبثق من صلب المنطق الأرسطي. مما جعل اللغويين يعتمدون على قوانين الفكر المنطقية، كما كانوا يتصورون أنهم يعرفونها إبان تلك العصور، ليستخرجوا منها قوانين الكلام.

ولقد ارتبطت أسس المعرفة اللغوية خلال القرنين الماضيين بما سادهما من نزعات منهجية وجهت مسار الحركة العلمية، وأهمها الوعي بقوانين التطور التاريخي والبحث عن الاتجاهات السائدة في نظام الظواهر عبر حركة التاريخ. ثم جاء «سوسيير» (Saussure, F) فأرسى القواعد الأصولية للبديل الذي سينقض مقولة الزمانية في سلطتها المطلقة من الناحية المعرفية. وسيظل ذلك البديل-الذي هو الآنية-ثاويا وراء حلبة المعارف في تصارعها وتكاملها، إلى أن يجر إلى نهجه سائر العلوم، مما سيولده من رؤية جديدة للظواهر، هي الرؤية البنيوية، من حيث هي المركب الفلسفي الذي تحركه مقوله الآنية. (8-110).

وإذا كان «سوسيير» قد وضع التعريف العلمي للوحدة اللغوية الدالة بالنظر إلى علاقاتها، فإن «بلومفيلد» (Bloomfield, L) قد اتخذ موقفا مضادا للذهنية المنطقية، فرفض المنطق الأرسطي، ونفي جدوى أي رجوع إلى ما يتصور أنه يحدث في الذهن عند التحدث، ورفض أي اعتماد على الاستبطان في الألسنية. وعندما وجد اللغويين يطرحون سؤال: ما الكلمة؟ ويجيبون عنه بأنها صورة سمعية تشترك مع متصور، فإنه يعترض قائلا: وما المتصور؟ وما الصورة السمعية الذهنية؟ فالالسنى، باعتباره ألسنيا ليس غير، ليس مسلحا من الوجهة المنهجية لحل المسائل التي تطرحها هذه المفاهيم أمام الفلاسفة وعلماء النفس وعلماء وظائف الجهاز العصبي. فلماذا نحاول تفسير شيء غامض وهو الكلمة، بشيء أكثر غموضا وهو الفكرة والذهن؟. وهكذا يستنتج «بلومفيلد»-بطريقة فيزيائية، أن الألسنى ليس من صالحه أن يدخل في تحليلاته مطلقا مفاهيم الصورة والفكرة والإحساس والإرادة بشكل مسبق. ثم يعتمد في حل هذه الإشكالية على وصف الوحدات اللغوية باعتبارها أدوات اتصال. على أساس توزيعي وظيفي، مستبعدا كل المفاهيم الفلسفية المنطقية. (20-78)

بيد أن العلاقة بين اللغة والمنطق قد اتخذت مسارا جديدا بعد ملاحقة المتغيرات المنهجية التي طرأت على كل منهما. ومع أن بعض الفلاسفة

المحدثين يقول بأنه لم يعد هناك مبرر لكي نحتفظ بالتوازي بين المنطق والنحو، فشرعية اللغة ليست هي شرعية الفكر، ومن العبث أن نقيم بينهما أي نوع من التطابق، فإن في ذلك تعميما خطرا، إذ أن الفجوة بين المنطق واللغة قد أخذت تتضاءل منذ فترة غير وجيزة. بفعل حركة متزاوجة ومتزامنة من كلا الجانبين. فالنحو التحويلي قد حاول في البداية أن يرجع الأشكال النحوية المتنوعة في الظاهر إلى بنية واحدة عميقة. وقد تجلى هذا في تحليل المكونات اللغوية الذي قام به العلماء الأمريكيون. والتحليل البنيوي الذي أجراه الفرنسيون. كما أمكن تطبيق نفس المنهج على علم الدلالة. مما جعل تقارب الأنظمة المنطقية والأشكال السطحية للخطاب اللغوي ممكنا بعد أن كان أمرا ميئوسا منه. وذلك بفضل الأبنية العميقة الكامنة تحت هذه الأشكال السطحية. وخاصة إذا أخذنا في الاعتبار التطورات الهامة التي لحقت بالمنطق ذاته، فالمنطق-كما هو معروف-مر بمرحلتين كبيرتين في علاقته باللغة؟ وتمثلت المرحلة الأولى في المنطق الأرسطي الذي أقام علاقة مسبقة ومتوازية بين المنطق واللغة؟ مبنية على أساس التعريفات ذاتها، فلم يكن المنطق سوى تحليل للفكر القائم على اللغة. أما المرحلة الثانية التي أسفرت عن القطيعة الواضحة بين الجانبين فقد تمثلت عندما بنى كل من «بول». (Boole) و «مورجان» (Morgan) نموذج المنطق كلغة صناعية تهدف إلى تفادي وجوه القصور في اللغة الطبيعية، مثل اللبس والدور وعدم التماسك. لكنهم عندما أقاموا هذا المنطق الجديد فعلوا ذلك بمنهج رياضي بحت، متجاهلين ما كان يطلق عليه «المنطق العملي الطبيعي». وهذا ما حرص المفكرون اللاحقون على تفاديه، وذلك بإقامة لون من «المنطق التأملي» الذي يعني بكشف قواعد الفكر الشعوري، كما نرى عند «بياجيه» (Piaget. J)ومدرسته الدلالية. (44-11).

فإذا عدنا إلى نظرية «سوسيير» في اللغة، باعتبارها منطلقا لبلاغة الخطاب الجديدة، وجدناه يتصورها على أنها نسق من العلامات، غير السببية، كل شيء فيه علاقة وتخالف. وهو يعني بذلك أن أي دال من الدوال لا يؤدي وظيفته بوصفه صوتا له دلالته المباشرة على شيء أو معنى ما. بل بوصفه في جوهره مختلفا عن غيره من الدوال. ومعنى هذا أن معاني الكلمات تتوقف على مواقعها في الجمل واختلافها عن غيرها.

وهذا يؤدي إلى طرح الفكرة الشائعة منذ أرسطو القائلة بأن لكل كلمة معنى جعلت له. وأهم من ذلك فإن هذه النظرية هي التي تفسر بوضوح قدرة الكلمات، مهما جمدت معاني الألفاظ في المعاجم، على خلق معان جديدة، وهذا هو صلب عملية التوليد البلاغي. ويلاحظ «مصطفى صفوان» أن الناقد الإنجليزي الكبير «ريتشاردز» (Richards.I.A.) الذي لم يكن قد قرأ مذكرات «سوسيير» أوائل هذا القرن لأنها لم تكن قد نشرت بعد-يبدأ كتابه المأثور في «فلسفة البلاغة» بنقد لاذع للرأي القائل بأن كل كلمة تملك معناها الثابت مثلما تملك حروف هجائها. وهو نقد يتضح فيه أن فكرة المعنى الثابت هذه لا تصدق إلا في بعض فروع العلم مثل هندسة «إقليدس». وهو يقترح بدلا منها فكرة «حركة المعنى» بما هي حركة ذات أثر رجعي، لا تتبين بمقتضاها معاني الكلمات إلا بانتهاء الجملة أو المقال.

ولذا يقترب «ريتشاردز» من بعض أفكار «سوسيير» الرئيسية التي تجعل من نظريته أساسا لعلم البلاغة. ومن ثم فإن الخدمة الجليلة التي تسديها إلينا هذه النظرية إنما تقاس بإجابتها عن هذا السؤال: علام يتوقف ظهور المعاني الجديدة؟ إذ من البين أن هذا الظهور ينبني على طبيعة العلاقات بين كل حد من حدود النسق وغيره من الحدود. وهذه العلاقات لا تخرج عن نوعين كما هو معروف في الفكر اللغوي الحديث، الترابط التركيبي والاستبدال. فالجملة أو الكلام بوجه عام ربط بين الكلمات من جهة، ومنه تأتي حركة المعنى، ثم هو ينم من جهة أخرى عن اختيار كان يمكن أن يأتي في محل الكلمة المختارة بكلمة أخرى طبقا لمحور الاستبدال. (12-170)

وهنا تجدر الإشارة إلى ما أسداه «جاكو بسون» (Jakobson) للنظرية البلاغية الحديثة من إنجازات، حينما بين أن الترابط والاستبدال هما محور اللغة، وأن العجز عن الكلام أو الحبسة بأقسامها الكثيرة يمكن أن تنحصر في نمطين: فهي إما أن تكون نتيجة خلل في محور الترابط، أو خلل في محور الاستبدال، وعزز رأيه في ذلك بالتجارب المعملية، ثم تعرض لنظرية الأشكال-كما سنوضح في الفصول التالية-فبين أنه يمكن ردها جميعا إلى قسمين كبيرين حسب وقوعها إما على محور الترابط والتجاور وذلك في حالات الكناية والمجاز المرسل، وإما على محور الاستبدال وذلك في حالة الاستعارة. (5-333).

كما أن هناك مبدأ آخر من مبادئ «سوسيير» اللغوية لازال يمثل الأساس المعرفي لحقول الدراسات النظرية والتجريبية في اللغة والأدب. وهو الفصل المنهجي بين اللغة والكلام، والتحليل الجدلي للعلاقة القائمة بينهما. وإذا كنا في بحثنا عن «علم الأسلوب» قد عززنا ربط مفاهيمه بجانب الكلام، فإن بلاغة الخطاب نتيجة لما يتضح فيها من طابع كلي شامل، يستمد مادته من التحليل الفعلي للنصوص وأشكال الخطاب المختلفة، ليرتفع إلى درجة معينة من التجريد، وربما التعقيد الوصفي لا المعياري، تميل إلى مقاربة مفهوم اللغة عند «سوسيير»-لا عند النحاة الأقدمين. وبهذا نفهم ما يقوله اللغوي الألماني الكبير «لوسبرج» (Lausberg) من أن البلاغة تشير إلى اللغة، وهى الوسيلة القارة التي يعبر عنها الكلام. فاللغة بدون كلام تصبح ميتة. والكلام بدون لغة لا إنساني، إذ أن اللغة والفن والحياة الفردية والاجتماعية تقدم نموذجا واضحا من التعالق الجدلي بين اللغة والكلام. (53-11).

وعلى هذا فإن بلاغة الخطاب الجديدة قد ورثت تصورا عن اللغة، أخذ يتعزز ويتأكد خلال النصف الثاني من هذا القرن. وذلك بتأثير تعاليم «سوسيير» التي تقضي بتجانس الوحدات المميزة لمختلف مستويات التنظيم اللغوي، وارتباطها كلها بعلم واحد هو علم السيميولوجيا (Semiotique) الذي تنبأ به ولم يلبث أن ازدهر بعد ذلك. هذا التوجه الأساسي للتوحد السيميولوجي هو السبب الحاسم على سبيل المثال في شرح طبيعة الاستعارة، حيث يلاحظ الباحثون قرابة شديدة بين أنصار المدرسة الأنجلو ساكسونية من ناحية، ونظرية اللغة عند الأوروبيين من ناحية ثانية.

وهي تعتمد على محورين: هما وحدات الخطاب أو الجملة من جانب، ووحدات الكلام أو الدوال من جانب آخر. بينما نجد أن علم الدلالة البنيوي قد شيد أركانه بالتدريج على أساس التجانس أو التشاكل بين جميع وحدات اللغة باعتبارها دوالا أو علامات.

وقد تبين من اختبار البلاغة القديمة والكلاسيكية قيام علاقة وطيدة بين نظرية الاستعارة استبدالية وهذا المفهوم عن اللغة الذي تحتل فيه الكلمة مركزا أساسيا. هذه الأولوية المطلقة للكلمة لم تكن مؤسسة على علم صريح للعلامات، وإنما كما أشرنا من قبل على العلاقة بين الفكرة والكلمة. وهكذا فإن التعارض على مستوى الاستعارة بين نظريتي الاستبدال

والتفاعل كما سيأتي شرحه فيما بعد يعكس تعارضا آخر أكثر جوهرية على مستوى الفروض الأساسية لنظرية اللغة. (64-156).

والتعريفات التي تقدم اليوم عن اللغة تتأسس على منطلقات وظيفية، وتأخذ في حسابها لغة الحياة بمستوياتها المختلفة باعتبارها ظاهرة بشرية، ولذلك فإنها-كما يقول الباحثون-قد كفت عن أن تكون ماهية مجردة. وكف الفكر البشري عن اعتبارها روحا يتجسد في الكلام الذي هو الاستخدام التعبيري لها. فاليوم لم يعد ممكنا أن نبحث عن علة وجود اللغة أو شرعية بقائها في غير الحدث التعبيري. والكلام يعد الإطار الشرعي لحياة الظاهرة اللسانية. (8-36).

غير أن تلك الظاهرة، بعد أن تخضع للمنهج العلمي المحدث، يمكن أن تعود مرة أخرى إلى نوع مغاير من التجريد، يستهدف الشرح والتفسير وكشف الترابطات، إذ يعتقد الباحثون أن الوقت قد حان ليتبنى اللسانيون وعلماء النفس المهتمون باللغة أسلوبا «جاليليا» في البحث في اللغة بصفة خاصة، والذهن بصفة عامة. وهذا الأسلوب يمثل تحولا في اهتمام العالم، من العناية بتغطية المواد والمعطيات إلى العناية بغور وعمق التفسير. وإفراز مفهوم دال للغة يصبح موضوع بحث عقلي ينمى على أساس تجريدي. فالنجاح الكبير الذي لاقته العلوم الطبيعية الحديثة يرجع إلى متابعة البحث عن المبادئ التفسيرية التي تنفذ إلى عمق بعض الظواهر على الأقل. وقد يظن أن هذا الأسلوب الذي نما في العلوم الطبيعية لا يمكن نقله إلى اللسانيات بصفته غير مناسب لدراسة الكائنات البشرية أو المجتمع. إلا أن أية مقاربة جدية لمعرفة اللغة وأصول هذه المعرفة وبلوغ مستوى كاف من العمق التفسيري تحتم اتخاذ هذا الأسلوب. ويعتمد هذا المنهج على ثلاث آليات؟ هي التجريد وبناء النماذج ذات الطبيعة الرياضية والتميز بقدر كاف من المرونة المعرفية. (9-53).

وقد استحدثت الدراسات اللغوية فروعا عديدة تسهم إلى درجة كبيرة في إثراء تصوراتنا عن بلاغة الخطاب، وتمدنا بأدوات تحليلية وتجريبية تجعل النتائج التي تنتهي إليها البحوث مستوفية للقدر الضروري من الشروط المنهجية. وسنضرب على ذلك مثلا بفرعين مترابطين هما: علم اللغة الاجتماعي والتداولية.

وقد اقترح الباحثون في اجتماعية اللغة منهجا مرنا يتمثل في الخطوات التالية:

أ- انتقاء المتحدثين والظروف والمتغيرات اللغوية.

ب- جمع النصوص.

جـ- التعرف على المتغيرات اللغوية وبدائلها في النصوص.

د- الدراسة الإحصائية.

هـ- تأويل النتائج.

ولاحظوا أن هذه المراحل غالبا ما تتتابع طبقا للنظام المذكور، وإن كانت تمضي في بعض الأحيان على نسق دائري، يتضمن القيام بدراسة استكشافية مصغرة أو دراستين، وذلك قبل البدء في الدراسة الرئيسية. وفضلا عن ذلك فليس من الضروري جمع كل النصوص قبل البدء في التحليل والتصنيف، كما أنه ليس من اللازم تحديد كل المتغيرات قبل القيام بالحصر الإحصائي لبعضها. (35-243).

وقد يمكننا اهتداء بهذا النموذج التجريبي في اختبار المتغيرات اللغوية أن نتصور بعض الخطوات التنظيمية في دراسة بلاغة الخطاب من منظور تجريبي، لا باختبار متحدثين فعليين، وإنما باختيار عدد من النصوص وإجراء قراءة جدولية عليها طبقا للخطوات التالية:

أ- انتقاء النماذج النصية الممثلة للظروف التاريخية والأدبية المتجانسة.

ب- التعرف على المتغيرات البلاغية التي يراد اختبارها وبدائلها في النصوص.

جـ- التحليل الجدولي بقراءة أفقية ورأسية للنماذج وإحصاء حالاتها.

د- تأويل النتائج وربطها بمنظور شامل يفسرها وظيفيا وجماليا.

ويمكن أن تندرج هذه الخطوات في منظومات الإجراءات المنهجية التي سنتعرض لها بالتفصيل عند الحديث عن قضية الأشكال البلاغية فيما بعد. ولكننا نشير إليها الآن فحسب لكي نستكشف الفروق العلمية بين المنطلقات الألسنية المحدثة وبين ما درجت عليه البلاغة القديمة، ونتبين بالتالي بعض ملامح ما يسمى الآن بلسانيات النص.

على أن العمليات التنفيذية اللغوية تستهدف بشكل عام الإسهام في التواصل والتفاعل الاجتماعي، وهى لذلك لا تتضمن فحسب صيغا ذات

أشكال ثابتة، بل تقوم بوظائف ديناميكية خلال عمليات وإجراءات تداولية محددة. من هذا المنظور فإن كلمة «التنفيذ اللغوي» تحتمل عدة تأويلات، فمن الممكن أن تشير إلى «شيء محدد» شفوي أو كتابي. ولكن من الممكن كذلك أن تشير إلى «عمل» هو واقعة تنفيذ أو تحقيق ذلك الشيء. ولتفادي اللبس يطلق بعض الباحثين كلمة «الملفوظ» على الشيء المقول، كما تطلق كلمة «فعل التكلم» على عمليات القول. وتأسيسا على ذلك فإن التداولية هي الفرع العلمي من مجموعة العلوم اللغوية الذي يختص بتحليل عمليات الكلام بصفة خاصة، ووظائف الأقوال اللغوية وخصائصها خلال إجراءات التواصل بشكل عام. هذا العلم الذي أخذ ينمو في العقود الثلاثة الأخيرة فحسب ذو طبيعة «عبر تخصصية»، تغذيه جملة من العلوم من أهمها الفلسفة وعلم اللغة والأنثروبولوجيا وعلم النفس والاجتماع. لكن ما يعنينا منه إنما هي التداولية اللغوية لأنها تقربنا من الوصف النحوي للنصوص. وقد كانت التداولية في بداية الأمر إحدى الفروع الثلاثة المكونة للسيميولوجيا وهى العلامات أو الرموز، ودلالاتها، وعمليات توصيلها. فكانت التداولية تعنى بهذا القسم الأخير، إلى جانب النحو الذي يقوم بتحليل العلاقات بين العلامات، وعلم الدلالة الذي يحلل صلة العلامات بالمدلولات والواقع. ولهذا فإن التداولية اهتمت أولا بوصف العلاقة بين العلامات ومن يستخدمونها، ثم لم تلبث أن حلت كلمة «نصوص»محل «علامات». بحيث أصبحت التداولية تعنى بتحليل العلاقة بين النص ومن يستخدمه. وبينما يعنى النحو بتوضيح الشروط المحددة والقواعد التي تضمن «صياغة الأقوال جيدا» وتهتم الدلالة بالشروط التي تجعل هذه الأقوال «مفهومة وقابلة للتفسير»سواء فيما يتصل بالمعنى أو المشار إليه، فإن التداولية هي العلم الذي يعنى بالشروط اللازمة لكي تكون الأقوال اللغوية «مقبولة وناجحة وملائمة» في الموقف التواصلي الذي يتحدث فيه المتكلم.

وإذا كانت الدلالة تستخدم مفهوما مجردا بالغ الجدوى هو «الواقع» أي العالم الممكن، فان التداولية تستخدم مفهوما تجريديا يدل على الموقف التواصلي هو «السياق». فالتداولية إذن تعنى بالشروط والقواعد اللازمة للملاءمة بين أفعال القول ومقتضيات المواقف الخاصة به، أي للعلاقة بين النص والسياق.

ولكي نتبين بطريقة منظمة علاقة النص بالسياق ينبغي لنا أن نعرف بنية السياق كما نتعرف على بنية النص. ومادام السياق إنما هو تجريد للموقف التواصلي فما هي تلك العناصر التي يتضمنها منه؟ والإجابة عن هذا السؤال يسيرة، لأنه لا يتضمن من الموقف سوى تلك العناصر التي تحدد بشكل منظم:

أ- قبول النص أو رفضه.

ب- كفاءته أو عجزه.

جـ- ملاءمته أو تنافره.

ومن الناحية اللغوية فإن السياق لا يشمل من الموقف إلا تلك العناصر التي تحدد بنية النص وتؤدي إلى تفسيره، وبهذا تصبح التداولية العلم الذي يعنى بالعلاقة بين بنية النص وعناصر الموقف التواصلي المرتبطة به بشكل منظم، مما يطلق عليه سياق النص. (71-79). ويأتي مفهوم التداولية هذا ليغطي بطريقة منهجية منظمة المساحة التي كان يشار إليها في البلاغة القديمة بعبارة «مقتضى الحال»، وهي التي أنتجت المقولة الشهيرة في البلاغة العربية «لكل مقام مقال» وإن كنا نعثر على سابقتها الواضحة في عبارات «شيشيرون» (Ciceron) الروماني الذي يقول في كتابه عن الخطابة: «إن الرجل البليغ يجب أن يقدم قبل كل شيء البراهين على حكمته، ويتكيف مع مختلف الظروف والشخصيات. أعتقد بالفعل أنه لا يجب أن يتكلم دائما بنفس الطريقة أمام الجميع، ولا ضد كل شيء، ولا لصالح أي شيء، عليه إذن لكي يكون بليغا أن يكون جديرا بأن يجعل لكل مقام مقالا لغويا ملائما له» (71-80).

ونخلص من ذلك إلى أن مجموعة التحولات المعرفية والمنهجية التي جدت في نظرية اللغة، وأصولها، ومستوياتها ووظائفها، والفلسفة العلمية الكامنة وراءها تمس بشكل مباشر مفهوم الخطاب وطرق تحليله ووظائفه المتعددة بشكل كلي شامل. مما يجعل أية مقاربة علمية لهذا الخطاب تختلف في محدداتها ونهجها عن المقاربات البلاغية السابقة. وحتى لو اتفقنا على استصفاء بعض الجزئيات التقنية من حصيلة البلاغة القديمة والإبقاء عليها فلابد حينئذ من إدراجها في نسق جديد يستجيب للبنية المعرفية المحدثة في الشرح والتفسير. ويخضع لآليات القياس العلمي المضبوط.

ولعل دخول البحوث اللغوية في العقد الأخير عصر ما يسمى بالذكاء الاصطناعي والترجمة الآلية عبر أجهزة «الكومبيوتر»، وتراكم المعارف المقارنة عن اللغات نتيجة لذلك بمنظورها البنيوي الوظيفي أن يمثل أحد المنطلقات العلمية الواعدة في طرق التحليل النصي. الأمر الذي يدعونا أن نشير بإيجاز لما تم إنجازه في نطاق علم آخر مساعد هو علم النفس، وذلك للتوقف عند دوره كمتغير مناسب في هذا النسق المعرفي الشامل للبلاغة.

علم النفس:

إذا كان علم النص يتقاطع مع علم النفس، فإن الكشف عن نقاط التماس بينهما والإشارة السريعة لمنجزات علم النفس فيما يتعلق بشرحه لطبيعة العمليات اللغوية وآليات إنتاجها وتلقيها، كل ذلك يمثل تأسيسا علميا لبحث المتغيرات التي أدت إلى نشوء البلاغة الجديدة وعلم النص. ولما كان علم النفس وليد العصر الحديث، إذ لا يتعدى عمره قرنا من الزمان، فإن الباحثين فيه يهتمون بتأصيل المبادئ العلمية الموجهة له ولعل من المجدي لنا استحضارها بإيجاز في هذا السياق؟ إذ تمثل إطارا عاما للمنهج العلمي الذي يتوخاه علم النص أيضا.

ويلاحظ أن العلم-قبل كل شيء-هو مجموعة من الاتجاهات أو المبادئ التي تمنح الأعمال العلمية صبغتها المميزة، ولعل أهم هذه المبادئ يتمثل في الدقة والإحكام، والموضوعية، والاعتماد على التجريب الامبيريقي، والحتمية، والاقتصاد في الجهد، وعدم الجزم بأبدية النتائج. ويمكن وصف هذه المبادئ بإيجاز على النحو التالي:

- الدقة والإحكام: يحاول علماء النفس بطرق متعددة أن يكونوا مدققين، حيث أنهم يقومون أولا بالتحديد الواضح لما يعتزمون الشروع في دراسته، ويحاولون ثانيا وضع نتائجهم في صورة رقمية بدلا من الاعتماد على الانطباعات الشخصية.

- الموضوعية: لعلماء النفس نزعاتهم المتميزة، شأنهم شأن جميع الناس، إلا أنهم يحاولون منع تحيزاتهم الخاصة من التأثير على بحوثهم، وفي بعض الحالات يستعين علماء السلوك ببعض المساعدين لإجراء البحث الفعلي، وهؤلاء المساعدون لا يعرفون الفروض التي يتم اختبارها، مما

يجعلهم يتخذون موقف الحياد إزاء موضوع الدراسة.

- التجريبية الإمبيريقية: يعتقد علماء النفس-مثل باقي العلماء-أن الملاحظة المباشرة قد تكون من أفضل مصادر المعلومات ؛ إذ يعد التأمل الاستبطاني في حد ذاته دليلا غير مناسب. ولابد أن تكون البيانات المؤكدة مستمدة من دراسات تجريبية لباحث يعتد باختباراته.

- الحتمية: يطلق هذا المصطلح على الاعتقاد بأن كل الأحداث لها أسبابها الطبيعية، فيعتقد علماء النفس أن هناك عددا ضخما من العوامل المحددة لسلوك الأفراد. وبعض هذه العوامل داخلي، مثل الإمكانات الوراثية والدوافع والانفعالات والأفكار. والبعض الآخر خارجي، مثل ضغوط الآخرين والظروف المحيطة بالأفراد. وإذا كان السلوك محتوما بأسباب طبيعية فإنه بالضرورة يمكن تفسيره حالما أمكن التعرف عليها.

- الاقتصاد في الجهد: يحاول كثير من علماء النفس أن يتصفوا بالاقتصاد أو حتى الشح في المجهود، باتباع سياسة مقننة للتفسيرات، حيث تفضل التفسيرات البسيطة المباشرة للحقائق الملاحظة. وتلك التفسيرات يجب اختبارها أولا. وتفضل التفسيرات المعقدة على البسيطة إذا ثبت أن هذه الأخيرة غير مناسبة.

- عدم الجزم بصحة النتائج: يحاول علماء النفس أن يكونوا متفتحي الذهن متقبلين للنقد، ومستعدين لإعادة تقويم نتائجهم التي يتصورون صحتها لو ظهر دليل جديد يبرر ذلك، أي أنهم لا يعتبرونها نهائية ولا قاطعة، بل موقوتة بالمرحلة البحثية التي وصل إليها العلم بالظاهرة في حينها، ومن ثم فهي دائما قابلة للتعديل والتطوير والتنمية في ضوء المستجدات البحثية. (27-60).

وأحسب أن هذا البرنامج المنهجي على بساطته يزود الباحث في البلاغة والأسلوبية والنقد النصي بمؤشرات هامة، لأن الظاهرة الأدبية لن تكون أشد تعقيدا ولا خصوبة ولا خصوصية من العالم الداخلي للنفس الإنسانية التي تبدعها وتتلقاها. ومراعاة هذه المبادئ كفيل بتنظيم العمل البحثي وتأسيسه على هيكل متنام ومتطور، يعترف بالانطباع ويقوم بتحييده، ويعتمد على سلامة الفروض النظرية وصحة الإجراءات التجريبية، ويحاول ترجمة الخواص الكيفية لأرقام كمية باستخدام الإحصاءات والاختبارات الميدانية،

ومراعاة الاقتصاد في الجهد بإبعاد التفسيرات الأيديولوجية المتعسفة، ثم الاعتراف المتواضع في نهاية الأمر بالطابع الموقوت للنتائج التي يصل إليها البحث، والبناء المتراكم على عمل الآخرين.

على أن الخطوات التي استطاع فيها علم النفس أن يسهم بشكل مباشر في تنمية البحوث اللغوية والبلاغية هي تلك التي أخذ يحلل فيها آليات التلقي والتذكر، وتكوين الأخيلة بالمعطيات الحسية، وطرق اكتساب اللغة وتمثلها معرفيا، وذلك باستخدام المعلومات الدقيقة عن مستويات الوعي، وطبيعة الأبنية اللغوية الماثلة في اللاشعور، واكتشاف قوانين التداعي، وأدوات الترميز والنقل والتكثيف ودلالات الخطأ، و عوامل الكبت بمستوياتها المختلفة، وكل ما يتصل بحياة اللغة لدى الإنسان في المجتمع، مما يلقى أضواء غامرة على مشكلات إنتاج الخطاب الأدبي وعلاقته بالمبدع، وموقف المتلقي في إعادة إنتاجه. ويكفي أن نتصور ميادين علم النفس المرتبطة بشكل وثيق بقضايا اللغة والإبداع كي ندرك أن التطور الذي لحق بها في هذا القرن الأخير قد غير مفاهيم الإنسان عن نفسه وعمقها ونظمها، وأدرجها في نسق معرفي متماسك وديناميكي في الآن ذاته، مما يجعل من اللازم للبحث العلمي في الخطاب النصي أن يفيد من نتائج البحوث في هذه الفروع نعدد أبرزها:

- علم نفس الإبداع وإجراءاته التجريبية.
- علم نفس اللغة التوليدي والرمزي والمعرفي.
- علم النفس الفسيولوجي وقوانين الذاكرة والتلقي.
- الذكاء الاصطناعي ومعالجة النصوص آليا.

وحسبنا في هذا السياق أن نشير بتركيز إلى بعض النقاط الجوهرية التي تمثل فيها إسهام علم النفس في إضاءة نظريات إنتاج الخطاب.

ويعتقد الباحثون أن الإضافة الحقيقية التي قدمها مؤسس هذا العلم «فرويد» (Freud. S.) لنظريات الرمز والبلاغة بصفة عامة، لا تكمن في وصفه لكيفية تكوين الأحلام، ولا شرحه لتقنية النكتة البلاغية التي سنعرض لها فيما بعد، فأصالته في هذا المجال تقتصر على تنظيم التفاصيل؟ إذ يعيد اكتشاف الفروق البلاغية ويقوم بتطبيقها منهجيا على مجالات جديدة، ولكن إبداعه الحقيقي يتجلى في مجال التفسير والتأويل: فهو يميز في

واقع الأمر بين تقنيتين في التأويل إحداهما رمزية، الأخرى تعتمد على التداعي، وعلى حسب عبارته: «إنها تقنية مركبة تعتمد من بعض الجوانب على تداعيات الشخص، وتكتمل من الجانب الآخر بالتأويل المعزز بمعرفة المفسر للنظام الرمزي». ولم يكن وصف هذه التقنية الخاصة بالتداعي ولا تحديدها قد حاوله أحد من قبل «فرويد». فالتقنية الرمزية-وهي ثانوية- تتمثل في استخدام قائمة معترف بها منذ البداية على طريقة «مفتاح الأحلام»لكي تترجم الصور الماثلة في التفكير الباطن صورة فصورة. وهذه التقنية ينبغي تطبيقها على جزء واحد من الحلم، هو الذي يتكون من رموز بالمعنى المحدد للكلمة. والملمح المميز للرمز عند «فرويد» هو أن معناه لا يتغير. فالرموز عالمية. «وبين الرموز المستخدمة هكذا كثير منها يتضمن دائما نفس المعنى.. ونحن لا نعطي لهذه العلاقة الدائمة بين العنصر الموجود في الحلم وترجمته اسم الرمزية؟ إذ أن هذا العنصر ذاته إنما هو رمز للفكر اللاشعوري في الحلم». وهذا التثبيت للمعنى لا يستبعد مع ذلك إمكانية تعدده. «فعن طريق المقارنة مع بقية العناصر في الحلم يمكن أن نعزو إليه معنى ثابتا ليس من الضروري أن يكون وحيدا. والفارق بين رمزية «فرويد» ومفاتيح الأحلام الشعبية-التي يسميها تفسير الأحلام-لا يكمن في الصياغة المنطقية، وإنما في المصدر الذي نلجأ إليه لاكتشاف المعنى الكامن. «ففي التأويل الرمزي يقوم المؤول باختيار مفتاح الترميز. بينما نجد أنه في حالات التعمية أو الأقنعة اللغوية تكون هذه المفاتيح معروفة بشكل عام، وتبدو كلها على أنها من العادات الدائمة للغة. «فالجمل اللغوية هي التي تكشف لنا عن هذه التعادلات العالمية، كما تفعل ذلك أيضا الأساطير والحكايات الشعبية والاستخدامات الأخرى.

وإذا كان الملمح المميز للرموز، وبالتالي لتقنية التأويل الرمزي، هو معناها الدائم والعالمي، فإننا نتوقع أن تكون تقنية التداعي تعتمد من جانبها على الخاصية الفردية. والفرد المشار إليه هنا ليس المؤول بطبيعة الحال وإنما المنتج للحلم. يقول «فرويد» في هذا الصدد: «إن التقنية التي سأعرضها تختلف عما هو معروف منذ القدم بشيء جوهري، هو أنها تحيل عملية التأويل إلى الشخص الذي يحلم ذاته. فهي تأخذ في اعتبارها ما توحي به عناصر الحلم، لا إلى المفسر، وإنما إلى الحالم». وتتمثل هذه التقنية في

سؤال الشخص عقب انتهائه من حكاية حلمه حتى يقول كل ما تثيره عناصر الحلم لديه.

والتداعيات التي تتم عن هذا الطريق هي التي تعد تأويل الحلم «ندعو الشخص أن يوجه عنايته نحو العناصر المختلفة لمضمون الحلم، وأن ينقل لنا ما تثيره فيه هذه الأجزاء من تداعيات.. نسأل الشخص ماذا حمله على أن يحلم بهذا الحلم، ونأخذ في اعتبارنا إجابته الأولى على أنها شرح». ويتضمن هذا التأويل للحلم قبل كل شيء جزءا من التفكير الباطن. أما الجزء الآخر فتكشف عنه معرفة الرموز كما يتضمن في المقام الثاني مجموعة من التطورات والتحولات والعلاقات التي تربط بين التفكير الباطن والمضمون الظاهر. وهذه التداعيات التي يقوم بها الشخص والمتصلة بلحظة خاصة من حياته ليست لها بطبيعة الحال أية صبغة عالمية، ولكن التقنية التي تسفر عنها هي التي تتسم بهذه الصبغة. (69-381).

ويمكن أن نستخلص من ذلك أن مبدأ التداعي النفسي قد يشرح عمليات التحليل البلاغي، على أساس أن نظرية تغيير الدلالة قد عثرت على سند جديد لها في ملمح وصفي، يتمثل في أن نغزو إلى كل معنى وإلى كل اسم «حقول تداعياته» التي تسمح بعملية الانزلاق والاستبدال، على مستوى الأسماء وعلى مستوى المعاني، وعلى كلا المستويين معا. ولأن هذه الاستبدالات الناجمة عن التداعي تتسم بالتجاور أو بالتشابه فهناك إذن أربع إمكانات يرصدها الباحثون: تداعيات تجاورية وتشابهية على مستوى الاسم، وتداعيات تجاورية وتشابهية على مستوى المعنى. وهاتان الحالتان الأخيرتان هما اللتان تحددان الكناية والاستعارة كما سيتضح فيما بعد.

على أن أدوات الشرح النفسي في داخل النظرية الدلالية لا ينبغي أن تفاجئنا، فني صلب تقاليد «سوسيير» نفسه لا يمثل هذا التداخل عائقا يعتد به. لآن كلا، من الدال والمدلول لهما طبيعة نفسية باعتبارهما صورة سمعية وأخرى ذهنية.

ولا يجد «جاكوبسون» بعد خمسين عاما أية صعوبة في هذا التبادل بين الدلالة وعلم النفس إذ يقوم تمييزه بين العمليات الاستعارية والكنائية-كما أشرنا من قبل-على أساس الفرق الذي أقامه «سوسيير» بين التشابه والتجاور. ومن هنا فإن الميكانيزم النفسي هو الذي يهيمن على التغيرات

الدلالية كما تتمثل في التداعي. على أن توسط هذا التداعي النفسي بين الدلالة والبلاغة يستحق الاهتمام؟ إذ أن الجدوى التي تنجم عن هذه العملية إيجابية إلى حد كبرى، مهما كانت التحفظات التي يمكن أن تثار ضدها.

أولا: يمتد هكذا جسر وثيق بين النشاط الفردي للكلام والخاصية الجماعية للغة، فحقول التداعي تتيح الفرصة لبناء هذا الجسر؟ فهي تنتمي إلى اللغة، وتمثل الخاصية الكامنة فيها باعتبارها كنزا لغويا كما يقول «سوسيير». وفي الوقت ذاته تحدد فضاء يلعب فيه النشاط الفردي دورا تعبيرا. وسواء كان الأمر يتعلق بملء فجوة حقيقية، أو تفادي كلمة محرمة، أو لإطلاق العنان للعواطف المحتدمة، أو لإشباع حاجة تعبيرية فإن حقول التداعي هي التي تقدم المادة الأولية للتجديد.

وثانيا: لأن العمليات النفسية التي يثيرها التداعي هي التي تسمح لنا بأن نضم التصنيف للشرح؛ أي أن نقرن مبدأ تنظيم وتسمية الأنواع بمبدأ شرح العمليات الدلالية وبيان وظائفها. (64-179).

ولما كانت بقية الإنجازات الأساسية لمدارس علم النفس التحليلي معروفة ومستثمرة في مجالات الأدب والنقد منذ فترة ليست قصيرة، فإننا نؤثر أن نتوقف قليلا عند فرع آخر أحدث منها يصب مباشرة في المجال المعرفي للبلاغة والنصوص وهو علم النفس الفسيولوجي ؛ إذ يتولى علماء هذا الفرع دراسة الأسس الحيوية للإحساس والإدراك، والتعلم والذاكرة واللغة، والدوافع والانفعالات والسلوك غير العادي. على أساس أن الإنسان مكون من بلايين الخلايا، كل واحدة أو مجموعة منها تختص بأداء دور معين، والجهاز العصبي-خاصة المخ-هو الذي يوجه وينسق عمل هذه الخلايا، بحيث يتمكن من الرؤية والسمع والتفكير والكلام والتذكر والسلوك بطريقة فعالة. وأي خلل يصيب الجهاز العصبي في بعض مناطقه من شأنه تعطيل إحدى هذه القدرات، مع الترابط الوثيق بينها، ويهمنا أن نتوقف من مجالات هذا الفرع عندما يتصل بأنواع الذاكرة، وطرق إنتاج وفهم أنماط الخطاب المختلفة.

فقد ثبت أن الحواس تتعرض لكميات هائلة من المعلومات؛ ولنفرض أنك راقد على سريرك تقرأ، فعيناك تستقبلان معلومات بصرية من الكلمات

المكتوبة، ومن غطاء السرير، ومن جدار الحجرة، ومن الأشجار التي تبدو خلال النافذة أيضا. وتدخل إلى أذنيك معلومات سمعية، مثل محادثة تجرى بعيدا، أو أصوات تنبعث من جهاز تسجيل، كما يسجل جلدك درجة الحرارة والضغط والألم، فقد تكون الحجرة حارة وإحدى الساقين تضغط على الأخرى. ورغم أن الفرد لا يعير ذلك انتباها إلا أن المعلومات التي تتلقاها الحواس تدخل إلى ما يسمى «مخزن الإحساس».

وتدل الأبحاث الحديثة على أن موقع الذاكرة الحسية في الجسم قد يكون شبكة العين، وقد توجد مخازن أخرى في أعضاء الحس المقابلة. وعند ممارسة أية خبرة حسية يبقى لدينا انطباع من منظر أو صوت أو شعور لجزء يسير من الثانية، ويطلق علماء النفس على هذا الانطباع الرقيق «الذاكرة الحسية». وهذا الخيال العابر لخبرة ما، والذي يدوم لحظة واحدة، مفيد جدا لحياتنا اليومية، فالذاكرة الحسية البصرية، أو الذاكرة الأيقونية كما تسمى أحيانا، تجعل أمامنا دائما صورا ناعمة سلسة عن طريق ملء الفراغات البصرية.

ومع أن علماء النفس قد تنبهوا إلى قدرات الذاكرة الحسية البصرية والسمعية منذ فترة طويلة، إلا أنه ابتداء من منتصف هذا القرن شرع بعضهم في إجراء سلسلة من التجارب التي أضافت كمية جيدة من المعلومات عن الذاكرة الأيقونية. ثم انتهى إلى شرح مصير هذه المعلومات، فوجد أنها لا تلبث أن تتضاءل وتختفي في جزء من الثانية.

وإن كان يمكن حفظها مؤقتا على الأقل إذا انتبه المشاهد إليها، أو حاول فهم معناها. فهذا الانتباه يؤدي بها إلى الانتقال آليا إلى ما يسمى بمخزن المدى القصير. ويطلق على هذا الانتقال «الاسترجاع من الذاكرة الحسية». وتدل الأبحاث على أنه إذا عرضت صورة جديدة قبل أن تتآكل الصور القديمة فإن الصورة الحديثة تنطبع فوق القديمة وهذه تختفي بدورها. كما أجريت التجارب على مدى قدرات الأفراد في تخزين المواد البصرية كصور في مستويات مختلفة، وتبين أنهم يخزنون الصور الواضحة بطريقة مختلفة، وبسهولة أكثر من اختزانهم للكلمات في الذاكرة طويلة المدى. (27-340) ويسهل علينا أن نربط ذلك بما يلاحظ عامة من نزوع لغة الأدب والشعر لتكوين الصور البصرية التي تفوق-فيما يبدو-الصورة السمعية

والحسية الأخرى التي يقل الاحتفاظ بها، ومن ثم يضعف تأثيرها.

ومع ذلك فإن الأبحاث المعملية تثبت أن المادة الشفوية اللغوية يتمثلها الفرد بمعناها وليس بالنطق أو الشكل، فعندما تقرأ صحيفة مثلا فالغالب أنك تلخص الكلمات إلى أفكار وتحتفظ بهذه الأفكار. والقليل من الناس يتذكرون حروف الكلمات أو نصها، كما لو كانوا قد صوروها أو سجلوا أصواتها. وفي بعض الحالات يصبح من السهل التمثل السماعي للأصوات مثل الأغاني والموسيقى، كما يمكن تمثل الروائح عطريا، مما يدل على أن هناك مرونة في استقبال المعلومات وتخزينها في مستويات الذاكرة القصيرة والطويلة المدى.

ولا ينبغي أن نغفل الإضافات الهامة التي أسدتها مدرسة «الجشطالت Gestalt» إلى نظريات الإدراك الحسي من قبل؛ فقد أدت إلى إدماج مقولات الشكل أو البنية في تأويل العالم المادي. كما في تأويل العالم الذهني، وذلك بمراعاة العلاقة الجدلية بين الكل والأجزاء، مع أولوية الكل في الإدراك. وأهمية العلاقات بين الأجزاء.

كما بحثت ارتباط الشكل بالعمق، مما أبرز قوانين الحجم والبساطة والانتظام والاختلاف، وحددت معايير العناصر المكونة للأشكال، ومن أهمها القرب والمشابهة والتسلسل وطريقة رسوخ الشكل، مما يمكن أن يفيدنا جديا في دراسة آليات تكوين الصور اللغوية في الشعر وطرق تلقيها. وإذا كان علم النفس قد انتهى في بحوثه إلى هذا التمييز الواضح بين الذاكرة القصيرة المدى والبعيدة المدى فإنه مازالت هناك بحوث تجرى على الذاكرة الدلالية وعلاقتها بالنوعين السابقين؛ إذ أن الذاكرة الطويلة مثلا يمكن أن تختزن معلومات من «الأبنية الظاهرية أو السطحية»، مثل نص شفوي نطقه شخص ما، أو نغمة أو كلمة من إحدى الأغنيات، أو أسلوب الحديث أو الكتابة المميز لشخص ما. وعلى العكس من ذلك بوسعنا أن نتوقع احتفاظ الذاكرة القصيرة ببعض البيانات الدلالية على الأقل خلال مدى زمني قصير، مما يجعلها في متناولنا لفترة يسيرة كي نفهم بها بعض الجمل أو المتتاليات النصية.

من هنا فإن الباحثين قد شرعوا في التمييز الأدق بين نوعيات الذاكرة وأدرجوا فيها نوعا ثالثا هو الذاكرة الثانوية. والخاصية المميزة لهذا النوع

تكمن في أنها تسجل بصفة خاصة مجموعة من الملامح الموقعية للمعلومات؛ مثل أين تم تلقيها وكيف ومتى وبأي شكل فهمناها. ولهذا فإننا لن نتذكر بصفة عامة مثلا أن الرئيس السادات قد قتل في استعراض عسكري فحسب، بل سوف نتذكر أيضا كيف ومتى علمنا بذلك. ومعنى هذا أن الذاكرة الثانوية تحتفظ لنا بالأحداث المحددة التي دخلت مجال خبرتنا ومعايشتنا لهذه الوقائع العامة. وبوسعنا أن نتوقع أهمية تحليل عناصر هذه الذاكرة الثانوية في تكوين التفاصيل والصور الأدبية واستثارتها كتجارب حيوية لدى المتلقي حتى تقوم بوظيفة دالة في الإطار الكلي للإدراك ونقل الخبرة بطرق جمالية معقدة.

على أن فهم المتتاليات اللغوية، والجمل النصية المركبة، يقتضي عددا من الملامح البارزة. ويأتي في مقدمتها طبقا لآراء علماء النص المحدثين أن عمليات التكوين تتجه بصفة خاصة إلى الجانب الدلالي؛ أي أن المتحدث يريد أن يسجل في ذاكرته قبل كل شيء المعلومات المتصلة بالمضمون المأخوذ من الجمل والمتتاليات؛ لا تلك المعلومات الصوتية أو الصرفية أو المعجمية أو النحوية. وإن كانت هذه الأخيرة بطبيعة الحال أدوات يتم عن طريقها تكوين البيانات الدلالية والتعبير عنها.

ومن السهل أن ندلل على ذلك بأن نطلب من بعض الأشخاص الذين تجرى عليهم هذه التجارب أن يقوموا بعد لحظات أو دقائق بتكرار الجمل التي سمعوها أو قرأوها. وبهذه الطريقة نبرهن على أنه بعد مضي قليل من الوقت لا يصبح من الممكن الإعادة الحرفية للجمل أو المتتاليات النصية المعقدة. وإن كان يمكننا فحسب أن نعيد إنتاج مضمون بعض أجزائها على الأقل بعبارات متشابهة.

ويؤكد العلماء أن أهم عامل يحدد الكفاءة النسبية للذاكرة الدلالية هو «بنية المعلومات». فهناك قاعدة عامة تدل على أن الاحتفاظ بأجزاء من المعلومات المشتتة، وبالتالي إمكانية إعادة إنتاجها، مثل الكلمات أو الجمل المبعثرة، أصعب بكثير من الاحتفاظ بالمعلومات المنظمة بنيويا عن طريق النحو والدلالة. (71-182).

ويمكن أن نستخلص من ذلك أن النصوص التي تتميز بأنماط معقدة من الأبنية البارزة مثل الأدب عموما، والشعر بصفة خاصة هي القابلة

للاستمرار، لأنها تفرض نفسها على الذاكرة، وكلما كان هذا الطابع البنيوي واضحا في النص كان ذلك أدعى لحفظه واسترجاعه. ويكفي أن نضرب مثلا في هذا الصدد بما يسمى باستراتيجيات حيل الذاكرة، وارتباطها بما هو معروف عن طبيعة الشعر العربي والدور الذي يؤديه النظم وأنماط التوازي فيه.

وقد استخدم خبراء الذاكرة هذه الحيل الفكرية منذ زمن طويل نسبيا، لكنهم شرعوا منذ عهد قريب في تقييمها معمليا، ودلت الأبحاث على أن هذه الحيل تقوي الذاكرة فعلا. ولا ننسى أن «بارت. Barthes.R» كان يطلق على البلاغة «فن تقوية الذاكرة».

وهناك أنواع كثيرة من حيل الذاكرة نشير إلى أبرزها وأكثرها تعلقا بالأدب:-القافية: هناك نوع من الصيغ المقفاة ينظم المادة المراد تعلمها بربطها بنوع من اللحن أو الكلمات المقفاة، وحيث أن الخطأ يفسد اللحن أو يلغي القافية فإن يبدو واضحا ويدعو إلى التدارك، ما يجعل تكرار مثل هذه العبارات وسيلة لحفظها، وقد استغلت الأمثال هذه الخاصية إلى درجة كبيرة، وكذلك المنظومات العلمية.

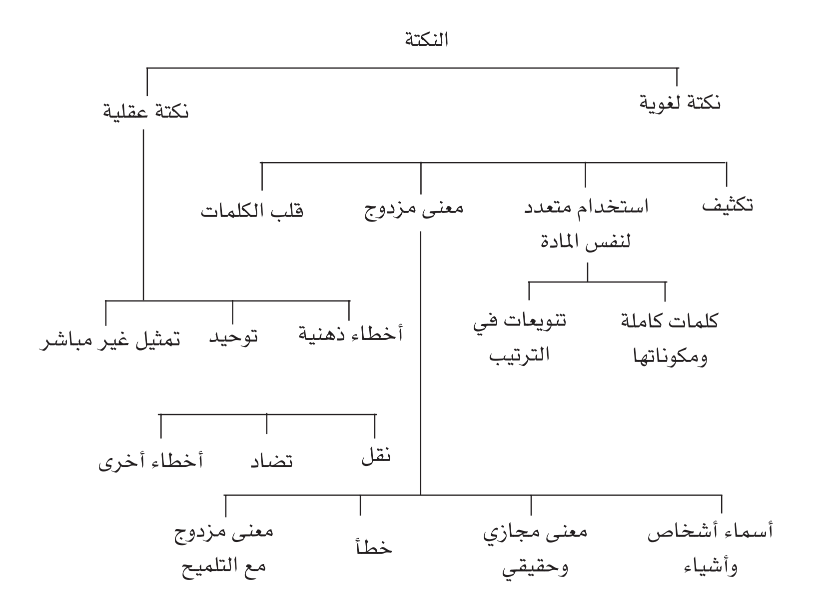
- التصور: إذا تخيلت صورة للسيدة «بطة» أو للآنسة «حمامة» على أساس ربطها بالشكل المادي لها فإن هذا يسهل بطبيعة الحال تذكر أسمها، كما يمكن تذكر موقع جزيرة صقلية لمدة أطول إذا تخيلت «حذاء» إيطاليا وموقع الصخرة فيها. وقد دلت الأبحاث على أن استقبال المعلومات الشفوية بصريا، وهو ما تفعله هذه الحيل التخييلية، يجعل المادة سهلة التذكر عنها في حالة التكرار والإعادة. فإذا ما جمعت بين التصور والتكرار-وهذا ما يقوم به الشعر-فإن ذلك يعطي نتائج أفضل في دوام المادة المتذكرة لاعتياده على نوعين من مخازن الذاكرة الشفوية والبصرية.

- إعادة التشفير: (Codification) إذا حولت بعض المعلومات الشفوية الغامضة إلى كلمات ذات معنى فإن قدرتك على الاحتفاظ بها تزداد كثيرا، وذلك مثل أن تأخذ الحرف الأول من بضعة كلمات، وتصنع من مجموع هذه الحروف كلمة واحدة، فإن ذلك يسهل عليك حفظ المادة المشتتة. (27-364). ويمكن أن نربط ذلك بما شهدته البلاغة العربية في عصورها الأخيرة من العناية بالحيل اللفظية البديعية.

وإذا كانت هذه المعلومات معروفة بالخبرة المباشرة من قبل، فإن إخضاعها للتحليل التجريبي، وقياس نسبة فعالياتها، وتوافقها أو تخالفها مع عناصر أخرى مؤثرة في النسيج اللغوي، وتحويل بياناتها إلى محددات رقمية جدولية، كل ذلك، يدرجها في نطاق المعرفة العلمية المنظمة لآليات الذاكرة الإنسانية وطرق تعاملها مع المادة اللغوية، مما يمنحنا أد وات مضبوطة لتحليل المكونات الصوتية والتصوير لفنون الشعر وعلاقتها بهذه الاستراتيجيات. ويبدو أن تاريخ الشعر العربي الذي استثمر بشكل فائق هذه التقنيات عن طريق شيوع عادة النظم وأنواع البديع المختلفة كان له تأثير قوي على الآداب التي اتخذته نموذجا لها في العصور الوسطى، خاصة الأدب العبري من خلال الاحتكاك المستمر قي المشرق العربي وفي الأندلس بصفة خاصة، ولو تذكرنا أن مبادىء «جاكو بسون»في شرح الشعرية ولتركيز على عمليات التوازي والنظم كما سنوضحها في حينها من هذه الدراسة استلهمت بشكل مباشر دراسات «هوبكنز Hopkins» عن اللغة الشعرية التي استمدها بدوره من تحليله لأنماط الشعر العبري التعبيرية، إذا استحضرنا ذلك اتضحت لنا مسئولية الشعر العبري-غير المباشرة-في صياغة النظرية اللسانية للشعرية الحديثة، وضرورة الإفادة منها في الكشف عن استراتيجيات الشعر العربي وعلاقته التوليدية بهذه المجالات التي تشغل الفكر الحديث.

ولنا عودة إلى تحليل نتائج أهم البحوث النفسية للذاكرة في تكوين الأبنية النصية وشروط فهمها وتأويلها، طبقا لما يتجلى فيها من درجات التماسك، وعلاقة السياق النفسي بعمليات الفهم في ضوء مبادئ علم نفس المعرفة، وذلك عند العرض النقدي المفصل لقضايا علم النص. أما الآن فحسبنا أن نشير إلى بعض أمثلة تناول علم النفس التحليلي للمشكلات البلاغية عند كل من «فرويد» و «ريتشاردز» و«يونج».

أما النموذج الذي نستحضره من «فرويد» فهو طريف، لأنه لا يصيب مباشرة في عملية تحديث المقولات البلاغية، بل يرتكز على مفاهيمها لإضاءة آليات اللغة في مظهر يومي منها هو استخدام النكتة، وإن كان ينتهي إلى نتيجة هامة هي ضرورة تعديل التصنيفات المعهودة للخطاب البلاغي لتتوافق مع الوقائع الفعلية، وقد رسم بعض الباحثين المحدثين خطاطة توجز تحليل «فرويد» للنكتة طبقا للنموذج البلاغي هكذا:



ومن اللافت للنظر للوهلة الأولى هذا التقابل بين النكتة اللغوية والعقلية، لا يقابل المجاز اللغوي والعقلي. وهو وإن لم يبرز عند «فرويد» بشكل تام إلا أنه يشير إليه باعتباره مقولة محددة يسند إليها دورا جوهريا عندما يقول: إن الجذر المزدوج للمتعة الروحية، وهو اللعب بالكلمات واللعب بالأفكار يقتضي التمييز الأساسي بين النكتة اللغوية والنكتة العقلية. وإن كان يجعل من الصعب صياغة مقولات عامة ودقيقة وموجزة عن «النكتة». وهذا التقابل الهام لا يضطرب لاختلاط التصنيف في الجزء الثاني، عندما يضع «فرويد» نفسه في منظور التوليد النفسي للنكتة وليس في تقنيتها اللغوية. على أن تركيب هذين التصنيفين-اللغوي والتوليدي النفسي-يستحق الاهتمام. فمن وجهة النظر التوليدية يقسم «فرويد» جميع النكت إلى ثلاث مجموعات:

- لعب بالكلمات.
- كلمات يعثر فيها على شيء معروف.
- كلمات متضادة.

دون أن يوضح علاقة ذلك بالثنائية الأولى: نكتة لغوية/ نكتة عقلية. وإن كان يقول إن المجموعة الثالثة الخاصة بالتضاد تضم معظم النكت

العقلية، مما يترك لدى القارئ انطباعا بأن المجموعتين الأولى والثانية تنتميان للنكت اللغوية. وبالرغم من ذلك فإنه يقول فيما بعد: إن المجموعة الأولى والثالثة من تقنيات النكتة تختزل الشحنة النفسية، بشكل يمكن أن يعارض فكرة الادخار. وهى تقنية المجموعة الثانية. ويستمر في تحليله الذي يفهم منه اختلاط هذه التصنيفات. (69-345). وهذا على وجه التحديد هو النتيجة الإيجابية التي يسفر عنها التحليل الوظيفي للنماذج البلاغية، مما يقتضي إعادة النظر في تصنيفاتها القديمة، وتوزيعها على أسس مختلفة، تأخذ في حسابها وقائع الخطاب وتداخل اللغة والفكر ومستويات التوظيف على ما سنشرحه فيما بعد. أما «ريتشاردز» فهو يتحدث في بلاغته التأملية التي قامت على معطيات علم النفس في الثلث الأول من هذا القرن عن مشكلة المعنى وعلاقته بإمكانية التقاط الواقع ذاته بشكل استعاري فيقول: إن عالمنا لهو عالم معروض بشكل تام، وقد أفعم بخواص مستعارة من حياتنا نفسها.. فالتبادل بين معاني الكلمات الذي ندرسه في الاستعارات اللغوية الصريحة قائم على عالم تم تلقيه وإدراكه كنتيجة لاستعارات عفوية سابقة. لقد أرانا علماء التحليل النفسي في دراستهم لفكرة التحول،وهى اسم آخر للاستعارة، كيف أن أنماطا من التبجيل والحب والفعل التي تطورت بشكل دائم ضمن مجموعة من الأشياء أو الناس تنتقل إلى مجموعة أخرى. وقد أفهمونا بشكل خاص أسباب هذه التحولات وأعراضها كما في بعض الحالات التي يكون فيها الحامل (Vehicl)-أي المشبه به مثل الموقف المستعار، مثل التعلق المرضي بأحد الأبوين، هو المسيطر على الموقف الجديد المحمول (Tenor). وعندها يكون السلوك غير مناسب. ولا يستطيع المريض في مثل هذه الأحوال أن يرى الشخص الجديد إلا من خلال العاطفة القديمة وأعراضها، وهو يؤول الموقف عبر الصورة المجازية، الصورة الرئيسية. أما في الحالات السوية فإن كلا من الحامل والمحمول، العلاقات الإنسانية الجديدة والتجمع العائلي، يتعاونان بحرية. ويكون السلوك الناجم مستمدا من الاثنين. وتتجسد الأنماط نفسها في الحياة الكريمة. على أن النموذج الأدبي أسهل في المناقشة وأيسر للبحث والدرس. وإنه لحلم قديم أن يكون علم النفس قادرا في الوقت المناسب على أن يزودنا بمعلومات كثيرة عن عقولنا، بحيث نستطيع في النهاية أن نكتشف بشيء

من اليقين ماذا نعني بكلماتنا وكيف. ومقابل هذا الحلم، أو لعله مكمل له، أن نستطيع في الوقت المناسب، ومع تطور علم البلاغة تطورا كافيا أن نعرف الكثير عن الألفاظ، بحيث يمكن بواسطتها أن تعمل عقولنا . ويبدو معقولا وعلى قدر من التواضع أن نمزج بين هذين الحلمين، وأن نأمل في أن تستطيع الأناة والمثابرة أمام المعضلات البلاغية، في أثناء كشفها عن أسباب سوء تفسير الكلمات وأنماطه، أن تلقى الضوء على علل أشد خطورة وأعمق، وتقترح أيضا بعض القواعد العلاجية. (14-56).

وإذا كانت البلاغة التأملية لم تستطع حل هذه المشكلة فقد كان بوسعها أن تعمل على إيضاحها عبر تناول قضية ما نعتقده: هل يجب علينا أن نصدق ما يقوله الخطاب لكي نفهمه تماما؟ وهل ينبغي لنا أن نتقبل كشيء حقيقي ما يقوله مجازا كل من الإنجيل والكوميديا الإلهية؟ إن الإجابة النقدية على مثل هذه الأسئلة تتطلب-كما يقول الباحثون-التمييز بين أربعة أشكال ممكنة للتأويل والاعتقاد أيضا، وذلك طبقا للإحالة إلى أحد هذه الأمور:

- خطاب يتأسس على تجريد المحمول أي المشبه.
- خطاب مأخوذ من الحامل أو المشبه به فحسب.
- خطاب آخر يتعلق بالروابط القائمة بينهما.
- خطاب يتصل بما يمكن أن نقبله أو نرفضه من الوجهة التي علينا أن نرتضيها لطريقتنا، في ممارسة الحياة.

هذه الإمكانية الأخيرة لفهم الخطاب الاستعاري يبدو أنها تضاعف بطريقة نقدية الحركة، العفوية في الالتقاط المجازى للعالم، وعندئذ يصبح مجال الاستعارة كما يوحي بذلك كلام «ريتشاردز» هو «العالم الذي نصنعه كي نعيش فيه». بحيث لا يصبح النقل مجرد تلاعب بالألفاظ، بل يعمل خلال طرائقنا في الفهم والحب والعمل، ويعمل عبر سمك العلاقات الحيوية ذاتها . (64-130).

أما النموذج الأخير لتداخل علم النفس والبلاغة فنأتي به من «يونج. Jung. C الذي جعل اللاشعور ظاهرة اجتماعية، ومهد لنظرية «فروم. Fromm.E» عن اللغة باعتبارها «مصفاة المجتمع». وسنتوقف منه عند بلاغة الرمز الأدبية، لاتصالها بطرق التأويل المجازى التي تعنينا الآن، إذ يقول في

بعض كتاباته المتأخرة--في عقد الستينيات. «إن الكلمة أو الصورة تكون رمزية حين تدل على ما هو أكثر من معناها الواضح المباشر. ويكون لها جانب باطني أوسع من أن يحدد بدقة أو يفسر تفسيرا تاما. أو أن يأمل المرء بتحديده أو شرحه تماما. ومع اكتشاف العقل للرمز يجد نفسه منقادا إلى أفكار تقع فيما وراء قبضة المنطق. ونظرا لان هناك أمورا لا حصر لها خارج نطاق الفهم البشري فإننا نستخدم باستمرار مصطلحات رمزية تمثل المفاهيم التي لا نستطيع إدراكها تماما،. وهذا أحد الأسباب التي تفسر عند «يونج» لماذا تلجأ الأديان كلها لاستخدام اللغة أو الصور الرمزية. بيد أن هذا الاستخدام الواعي للرموز هو جانب واحد فقط من جوانب كثيرة لحقيقة سيكولوجية ذات أهمية بالغة، وهى أن الإنسان يصنع رموزا أيضا باللاشعور وبصورة عفوية وهى التي تتجلى على شكل الأحلام (26-11)

ولقد أصبح من المعترف به حديثا، خاصة في البحوث السيميولوجية، أن عمليات الترميز الأدبية ذات صلة حميمة بترميز الأحلام، وأن فك شفرات الأدب عن طريق بلاغة الخطاب الجديدة ونظريات التأويل الهرمينيوطيقية (Hermenuetique) تفيد من الكشوف التجريبية لتقنيات التحليل النفسي، خاصة عند مدرسة «لاكان Lacan,J» التي تعتد بالأبنية اللغوية كأساس للتحليل والتفسير.

ومجمل الأمر أن فروعا عديدة من علم النفس تسهم في إضاءة مشكلات البلاغة النصية الحديثة، تبدأ من الشق، التحليلي الذي أقام تصوراته عن العقل الباطن وعلاقته الجدلية واللغوية بالوعي، كما تعتمد على تقنية التداعي كوسيلة أساسية للكشف عن ترابط الرموز وتوضيح قوانين إنتاجها، ثم توظف نتائج علم النفس الفسيولوجي في مجال الذاكرة وأنواعها وطرق إنتاجها وتلقيها للنصوص اللغوية. ثم يأتي علم نفس المعرفة ليؤسس مفاهيم جديدة عن طرق اكتساب الكلمات والتصورات وتوظيفها في مختلف المستويات. وإذا لم يكن بوسعنا أن ننتظر نتائج حاسمة لهذه البحوث-كما كان يحلم ريتشاردز-لمراجعة تصورات الخطاب ونظمه اللغوية والمعرفية، نظرا لطبيعة الحركة العلمية التجريبية ذاتها، عندما تقيم منظورها على البيانات المتوفرة لها، وتعدلها طبقا للتغيرات المستجدة، فليس من شك في أن حجم هذه التحولات يفرض على الباحثين في بلاغة الخطاب منطلقات

تختلف نوعيا وكميا عما كان لدى الأجيال السالفة.

علم الجمال:

يقتضي تتبعنا لتحولات الأنساق المعرفية المؤطرة للخطاب البلاغي والمقاربة النصية أن نتعرض بإيجاز شديد لعلم الجمال، مع التسليم بأن استخدام مصطلح «العلم» هنا يغاير قليلا ما نود ترسيخه من مفاهيم العلم الدقيق. فالتأملات الفلسفية في الظواهر الأدبية، وعلاقتها بالفنون الأخرى، هي التي أدت إلى مولد علم الجمال باتجاهاته المختلفة خلال القرنين الماضيين. وكانت مقارنة الفنون والتساؤل عن القواسم الإبداعية والوظيفية المشتركة بينها هي الموضوع المفضل في القرن الثامن عشر. مما أدى إلى تأمل مكونات كل فن وأدواته، في ضوء فعاليته وغاياته التي يتفق أو يختلف فيها مع غيره من الفنون. ومنذ بداية الرومانتيكية احتلت اللغة باعتبارها مظهر الخلق الأدبي الذي تتجلى فيه خصوصية المبدع-مركز الصدارة في اهتمام النظريات الجمالية للأدب. وأدى ذلك نسبيا إلى توارى العناية بالتفصيلات التقنية للتعبيرات الأدبية المحددة أمام التأملات الكلية، التي تحاول الإمساك النظري بالطوابع الشاملة المتسقة لعوالم الإبداع الفني، والوقوف على أسرار انسجامها، ما تنبع منه وما تصب فيه. من أين جاءت وإلام تنتهي؟ إلى آخر هذه الأسئلة الفلسفية الكلية التي تطمح إلى إقامة أبنية فكرية متماسكة لمفاهيم الجمال في الخلق الأدبي والفني. وليس من هدفنا أن نعرض هنا لمختلف هذه الاتجاهات والتطورات ؛ لأن ذلك يند عن غاية هذا المهاد المعرفي لتطور الخطاب البلاغي المفضي إلى علم النص الجديد. ولكننا سنتوقف عند بضعة نقاط يسيرة نأمل أن تبرز بشكل كاف طبيعة التحولات التي اعترت نظرية الجمال حديثا حتى أدت إلى نشوء جماليات التلقي والتأويل؛ باعتبارها فلسفة لعلم النص. وبهذا تتضح الدورة التي تمثلت على نطاق أوسع في تحول «علم الفلسفة» بالمفهوم القديم إلى «فلسفة العلم» بالمصطلح الحديث. ويكتسب مفهوم العلم المقترن بالجمال طرفا من مشروعيته المعرفية. ومن الوجهة التاريخية يلاحظ أن علم الجمال قد نشأ في نفس الفترة التي انتهت فيها البلاغة الكلاسيكية؛ وإن كان مجال أحدهما ليس بالضبط هو مجال الآخر. ومع ذلك فكلاهما-فيما

يبدو-له من الروابط الوثيقة بالآخر ما يجعل وجودهما المتزامن-بنفس المنهج التأملي-مدعاة للتداخل والاختلاط. ومن هنا فإن حقيقة التتابع بينهما ليست مجرد ظاهرة تاريخية، ولكنها أيضا فكرية.

فالمشروع الأول لعلم الجمال الذي قام به «بومجارتين Baumgarten»-على ما يذكر العلماء-كان مستنسخا من علم البلاغة.ويستشهدون على ذلك بعبارة منسوبة إلى «وولف Wolff» عام 1807 إذ يقول فيها «البلاغة، أو كما يقال بيننا الآن علم الجمال..» وحلول أحد العلمين محل الآخر يتوافق في خطوطه العامة مع الانتقال من الأيولوجيا الكلاسيكية الجديدة إلى الرومانتيكية. ويمكن أن يقال في الواقع بأن الفن والخطاب في المذهب الكلاسيكي يخضعان لهدف خارج عنهما. بينما يمثلان بالنسبة للرومانتيكيين مجالا مستقلا بذاته. ولقد تبين للباحثين أن البلاغة لا تستطيع أن تعتمد على أن الخطاب يحمل تبريره في ذاته.. بينما نجد أن علم الجمال لا ينبثق بدوره سوى عند الاعتراف بغايته وهي «الجميل»، أي بوجوده المستقل، واعتباره غير قابل للانحصار في مقولات مجاورة مثل الحقيقة والخير والمنفعة وغير ذلك.

على أن هذا التقسيم في الواقع، التاريخي إنما يصح فحسب بشكل تقريبي. ويظل من المؤكد أن نهاية البلاغة في الغرب اقترنت بظهور الرومانتيكية، وإن كانت بداية علم الجمال لا تزال مرتبطة بالكلاسيكية. ولقد ساد مبدأ المحاكاة بشكل لا يقبل النقاش في نظرية الأدب خلال الثامن عشر. بحيث كان الأمر كما يقول مؤرخ حديث للفن: كان على جميع قوانين الفن أن تتبع في تكوينها مبدأ،وحيدا وبسيطا هو مبدأ المحاكاة بصفة عامة. فلا يوجد في هذا العصر أي بحث عن الجمال لا يشير إليه. ولا يقوم فن بدونه.فالموسيقى والرقص يحاكيان. مثلهما في ذلك مثل الرسم والشعر. وبالرغم من ذلك فإن هذا المبدأ إلى طغيانه لا يشبع كل التأملات حول نظرية الفن. بحيث يصبح من البديهي أن هذا المبدأ في حد ذاته لا يكفي لشرح جميع الخواص التي نتمثل في العمل الفني. إذ أن المحاكاة الفنية في حقيقة الأمر تتضمن فكرة متناقضة؛ إنها تختفي في نفس اللحظة التي تدرك فيها غايتها التامة؛ إذ لا تصبح عندئذ محاكاة. (69-170).

من هنا فان فلسفة القرن التاسع عشر قد جاءت بمفهوم بديل ومواز

في الآن ذاته للمحاكاة، عززته الجدلية المادية واتكأت عليه، وهو مفهوم الانعكاس مما لا يتسع المجال للإفاضة فيه، خاصة وأننا شرحناه بتوسع في غير هذا المكان في كتابنا عن «منهج الواقعية في الإبداع الأدبي». ولكن القفزة الجمالية المحدثة تمت على يد «كروتشيه Croce. B» الذي نادى بجرأة في كتابه عن علم الجمال المنشور عام 1952 بالتماهي بين الفن والتعبير. ومفاهيم التعبير والحدس، لكي يمتص علم اللغة نتيجة لذلك ويصبح جزءا من علم الجمال. وطبقا لمبادىء هذا الفيلسوف الإيطالي فإنه لما كان الفكر لا يسبق التعبير فإن اللغة ليست مجرد أداة للتواصل «إنها تولد بعفوية بالتمثيل المعبر عنه». ولما كانت العبارة لا تنفصم عما تعبر عنه فإنها من قبيل التفكير النظري لا الممارسة العملية. وبهذا فان مفاهيم «كروتشيه» تبدو متعارضة في جملة نقاط جوهرية مع مفاهيم «سوسيير»؛ إذ نجد فيلسوف «نابولي» يعارض استاذ «مدرسة جنيف» في إنكاره لأي تمييز بين اللغة والكلام. ويرفض أية هيمنة للأولى على الثاني. فالنظام لا يسبق التنفيذ-كما يرى سوسيور-وحتى ليس هناك ما يطلق عليه مفهوم النظام. إن القول بذلك عند كروتشيه مجرد حماقة؛أن نتخيل أن الإنسان يتحدث طبقا للمعجم والقواعد النحوية. وكل التحليلات التي تجري للمراتب اللغوية تنتهي في تقديره إلى لا شيء. مثلها في ذلك مثل تصنيف الأدب إلى أجناس أو مدارس أدبية. وكذلك تسميات الأشكال البلاغية. فليس هناك شكل مجازي، وكل شيء حقيقة، ومن هنا يوجد الجمال إذ أن الجمال ليس سوى القيمة المحددة للتغير، ومن ثم فإن العبارة المجازية إن كانت جميلة فلابد أن تكون حقيقية. وإذا تكلمنا بدقة فليس هناك فرق بين التعبير الناجح الجميل وجوهر التعبير ذاته. لأنه لا يوجد إلا بقدر ما يحقق من قيمة جمالية. ونتيجة لذلك فإن الشعراء وحدهم هم الذين ينطقون بالحقيقة؛ أو أن الناس لا يتحدثون إلا بقدر ما هم شعراء. وفي هذا التفكير المتوحد الذي تميز به «كروتشيه» نجد أن فلسفة اللغة وفلسفة الفن هي الشيء ذاته. وليس هناك ما يمنع من اعتبار التعبير اللغوي نموذجا لجميع أنواع التعبير الأخرى، مثل التعبير التشكيلي أو الموسيقى ؛ إذ أن المظهر اللغوي للتعبير ليست له أهمية تذكر. فالتعبير في الواقع عنده عمل روحي محض، صورة ذهنية مكتملة جماليا، تتجاوز الشكل المتعين للمادة

التي لا أهمية لها. وكل ما هو تقني فهو من قبيل الممارسة، أما على المستوى النظري-حيث يوجد-الفن-فليس هناك جمال خاص؛ بل إن تعريف فن واحد إنما هو تعريف لكل الفنون. (49-48).

وبوسعنا أن نلاحظ دخول هذه المبادئ، على ما تتسم به من طابع مثالي واضح، في نسيج الفكر الحديث. حتى أن نظم العلامات التي طورت السيميولوجيا دراستها، واعتدادها باللغة كنموذج أرقى لكل العلامات الدالة للأبنية الثقافية المتنوعة، يمكن أن يعتبر من بعض الوجوه تنمية لمبادئ «كروتشيه» الجمالية، مما يؤكد ترابط الأبنية المعرفية وتداخلها في هذه الآونة الأخيرة.

بيد أن الطابع الفلسفي الخالص الذي كان يطغى على البحوث الجمالية في مطلع هذا القرن لم يلبث أن دفع ببعض النقاد ذوي الميول الوضعية إلى التساؤل عن مدى تنامي النسق المعرفي للفن، وهل هو يتقدم مثل العلم أم لا، مما جعل باحثا مثل «ريتشاردز» يقول: لا شك أننا في ميدان كعلم الميكانيكا مثلا نستطيع أن نقدم قائمة هائلة من الأسماء، ثم نقول إنه ظهر بعد هؤلاء رجل مثل «اينيشتين Einstein.A» بنظريته عن النسبية، ليعارضهم جميعا. لكن الوضع يختلف في حالة الفن عنه في حالة العلم. فالتقدم العلمي أمر يختلف عن التغير الذي يصيب «الموضات» في الفن.. وعلى الرغم من أنه يروق لبعض مؤرخي الجمال أن يعرضوا الحقائق كما لو كانت تمثل تقدما من آراء ساذجة فجة إلى آراء اكثر نضجا وتطورا، إلا أنه لا يوجد في الحقيقة ما يبرر اتباعهم هذا المنهج. لقد أدرك أرسطو على الأقل جميع الحقائق التي لها دخل بالموضوع إدراكا لا يقل وضوحا عن إدراك الباحثين الذين أتوا من بعده. كما أن تفسيراته لم تكن أقل كفاية من تفسيراتهم. إن علم الجمال لم يصل بعد إلى المرحلة التي يبدأ الباحثون عندها من حيث ينتهي سابقوهم. (15-117). ويلاحظ أولا أن «ريتشاردز» قد كتب هذا المشهد في الربع الأول من هذا القرن، وهو لا يزال في العشرينات من عمره، وكان بصدد محاولة طموحة لتأسيس جديد لعلم الجمال يعتمد كليا على معطيات علم ناشئ جديد آخر في تلك الآونة هو علم النفس. وكان ذا نزوع وضعي سلوكي شديد الثقة في معطيات العلوم التجريبية. مما جعل لهجته تختلف جذريا عما نراه بعد عنده وهو يكتب

«فلسفة البلاغة». على أنه هنا يخلط بين الفن وعلم الجمال الفلسفي، فبينما يتحدث أولا عن اختلاف الفن عن العلم من منظور فكرة التقدم، مما يمكن التسليم مبدئيا به، مع مراعاة عملية التراكم الإبداعي ونضج الخبرة التقنية وتناميها، إذ به يقفز إلى نسق آخر عندما يشير إلى أرسطو وعلم الجمال المحدث؛ مدعيا أمرين لابد من مراجعتها منهجيا:

أولهما: أنه لم تظهر لنا في الفن حقائق جديدة ؛ وهذا تجاهل مردود لمنجزات الإبداع الإنساني عبر العصور المختلفة ؛ إذ كلها حقائق تضيف إلى الفن ثروة متعاظمة. كما أن المعرفة بها واستخلاص ملامحها وقوانينها- وهذا هو موضوع علم الجمال-لا يمكن أن يتوقف في بناء منظومة معرفية متماسكة.

وثانيهما: أن أرسطو على الأقل قد أدرك جميع الحقائق التي لها دخل بالموضوع، وهذه مبالغة أخرى غير دقيقة. إذ تتجاهل كل الثورات التي نقضت أفكار أرسطو وأبنيته المنطقية والمعرفية، وتجاوزته بشكل لافت. وإن أبقت على شيء من مبادئه أضافت إليه بالتأويل ما لم يرد لديه. وليس تاريخ الفكر الحديث في أسسه المنطقية والجمالية والمعرفية العامة سوى نقد للمعلم الأول. ويبدو أن هذا التطرف في إنكار تقدم علم الجمال كان مبعثه الطموح الجامح في تأسيس علم وضعي للجمال يتنامى ويتقدم مع منظومة العلوم التجريبية بنفس الإيقاع السريع. ويعتمد في المقام الأول- كما قلنا-على المعطيات الأولوية حينئذ لعلم النفس، فهو يقول مثلا في مشهد آخر: «تعتبر سيكولوجية الموسيقى عادة ولأسباب واضحة أقل تقدما من سيكولوجية الفنون الأخرى. كما أن الطريق المسدود الذي أدى إليه التفكير السيكولوجي في الفنون كان مبعثا للحيرة والضيق في فن الموسيقى أكثر منه في سائر الفنون الأخرى،. ولكن مقدار التقدم الذي أحرزه التفكير النظري في الفنون الأخرى، والذي لم يصبه التفكير في فن الموسيقى كان في الواقع مقصورا إما على النواحي التمثيلية، أو على نواحي المنفعة في هذه الفنون. ولا يزال هناك في فن الشعر والتصوير والعمارة من المشكلات المحيرة ما لا يقل عن تلك المشكلات التي يثيرها التفكير في الموسيقى». (15-224) ومن الواضح أنه يركز على ميدان التفسير النفسي للاستجابات الفنية. ويقيس درجة التقدم بمدى خضوعها في العشرينيات من هذا القرن

للمنهج التجريبي ووصولها إلى نتائج يمكن الاعتداد بها مثل تلك التي حاول تقديمها فيما بعد في كتابه عن «النقد التطبيقي». ولا شك أن الشوط الذي قطعه علم الجمال وفلسفة الفن طيلة هذا القرن يقتضي مراجعة هذا الموقف بشكل جذري. فقد اجتهد علم الجمال المعاصر طيلة هذه الفترة في تنمية مجموعة من الإجراءات التحليلية لما كان يتصور «كروتشيه» أنه غير قابل للتحليل على وجه التحديد. وإن كان هذا لا يعني أن كل المواقف التي دافع عنها الفيلسوف الإيطالي بحدة، وأصابت غير بحيرة، قد سقطت اليوم. بل يؤكد الباحثون أن محوره الجوهري الذي عمق فيه فكرة أساسية فحواها «أن الفن إنما هو شكل، ولا شيء سوى الشكل»-مع مقابلة الشكل بالمادة وليس بالمحتوى مازال يتمتع حتى اليوم بقبول لا نظير له في أي وقت مضى من قبل. ومع توحيد الفن باللغة فإن «كروتشيه» كان يرفض جميع المفاهيم ا اللغوية للفن كرسالة. وهي مفاهيم تحصر الرسالة في مضمونها. إذ أنه يرى أن الرسالة من وجهة النظر الجمالية هي الرسالة باعتبارها كذلك. فهناك إذن أسباب معقولة للربط الجريء بين «كروتشيه» والمفكر البنيوي «بارت» الذي يقول: «إن الأدب ليس سوى لغة؛ أي نظام من العلامات، ووجوده ليس في رسالته، بل في هذا النظام». ولا بد أن نفهم من هذا أن ما تنقله الرسالة ليس هو الأمر المهم «المناسب حرفيا»، بل الرسالة باعتبارها نظاما. وليس هناك فرق بين أن يكون الحديث هذه المرة عن الأدب لا الشعر فحسب ؛ إذ أن «كروتشيه» كان يعتقد بأن رواية «مدام بوفاري» لا تقل شعرية عن «أزهار الشر» الذي يعد بدوره «قصة نقدية». وعندما كان يحاول تحديد «الأدبية» فهو يشير إلى الشعراء مثلما يشير إلى القصاصين.، ومن هنا فان بعض الباحثين يعقد علاقة بين عبارة بارت السابقة. وعبارة الشاعر «رانسون Ransson» التي يتبناها «جاكوبسون» والتي تقول بأن «الشعر هو نوع عن اللغة». ومن الواضح أنه إذا قلنا: إن الشعر هو اللغة، على أساس أن فن اللغة إنما هو تمام اللغة واكتمالها، فإن ذلك لا يتطابق حرفيا مع القول بأن الشعر مجرد لغة، أي فن لغوي فحسب، كما أن هناك فنا للبرونز، لا يعد تمام المعدن المخصوص ولا ذروة اكتماله، بل هو مجرد نشاط جمالي يتخذ مادته من البرونز. فبالنسبة لجاكوبسون ومن مضى في إثره من النقاد والبلاغيين والسيميولوجيين نجد أن التركيز على الطابع

اللغوي للشعر يضع الأساس لمجال كفاءة علم اللغة لإبراز الأبنية الخاصة المتمثلة في الشعر. وبالرغم من ذلك سنجد أن هذه المقاربة كما سنفصل ذلك فيما بعد عند الحديث وعن الشعرية لا تلبث أن تفضي في نهاية الأمر إلى الاعتراف بخواص غير لغوية للشعر. ومعنى هذا أن تعريف الشعر بأنه ما يتكون من لغة من اللغات لا يمكن أن يعد تعريفا نهائيا، بل هو تعريف مؤقت على المستوى التجريبي، ومرحلي على المستوى التأملي. ومنطلق البلاغيين الجدد يتمثل في أن خواص اللغة الشعرية، ومن أهمها الترداد والتشاكل، تفضي إلى عدم اعتبار الشعر مجرد لغة. وبهذا فان توضيح تلك الخواص هو الذي يكشف عن الجوهر غير اللغوي للأدبية. (49-50). ولقد أخذت بحوث علم الجمال تصب في الآونة الأخيرة في مجال «تأويل النصوص»مما جعلها تأسيسا لنظريات القراءة والتلقي المساندة لبلاغة الخطاب. فاقترح الباحثون إعادة النظر في منهجية فقه اللغة التي أصبحت مغلقة على كل النظريات؛ حيث يرون أن تطوير مذهب تأويلي، لا يتجاهل علوم اللغة بالتأكيد، لكنه يوفق بينها وبين علم الجمال، مهمة علم تأويل أدبي جديد.

على أن هناك ثلاث مراحل في علم التأويل: الفهم والتفسير والتطبيق. أو إذا استبدلناها بالثلاثية التي وضعت من قبل، وأثبتت جدواها في مجال التعليم كانت هي الفهم الدقيق والشرح والتطبيق. وإذا كان التأويل الأدبي قد خضع لمدة طويلة لسيطرة نماذج التاريخية والتفسير المباشر للعمل الأدبي، وهذا ما يكشف تأخره الحالي، فلأنه قد حصر نظريته في التفسير، ولم يعبر عن حاجته للفهم، وأهمل مسألة التطبيق إهمالا أعطى التطور اللاحق في اتجاه جماليات التلاقي نجاحا غير منتظر، هو نجاح تغير النموذج. (34-55).

ويرى فلاسفة التأويلية أن الترابط بين البلاغة المحدثة وتأويل النصوص يمكن أن يدرس بإسنادات مختلفة. إذ أن الطابع اللغوي للكائن البشري يرتبط في النهاية باجتماعيته ارتباطا قويا. ولا يمكن لمنظور العلوم الاجتماعية أن يتجاهل صحة الإشكالية التأويلية وحدودها. لذا فإنهم يرون من الضروري ربط تأويل النصوص بمنطق العلوم الاجتماعية، والإفادة منه. انطلاقا من منافع هذا المنطق في الحقل المعرفي. ومن هنا فقد يبدو

من اللازم تناول هذه الأنماط المتداخلة ذات الطابع الشمولي، وهي أنماط فن البلاغة وتأويل النصوص وعلم الاجتماع، بغية الكشف عن مختلف أنواع مشروعيتها.

ومن الواضح أن فن البلاغة بهذا المفهوم ليس مجرد نظرية في أشكال الخطاب ووسائل الإقناع. ولكن من الممكن-انطلاقا من المقدرة الطبيعية-أن نجعل منه وظيفة دون اللجوء إلى التفكير النظري حول الوسائل التي تستخدم فيه. وفي مقابل ذلك لا يرتبط فن الفهم والتأويل بالخط المستقيم للوعي، هذا الوعي الذي قد ينير طريق التقيد بقواعده. وهنا قد تتحول ملكة طبيعية يملكها الجميع إلى قدرة خاصة تتيح لأحد الأفراد أن يتفوق على الآخرين. ولا يمكن للنظرية في أفضل حالاتها إلا أن تقول لماذا حدث هذا التفوق ؛ أي أن النظرية لاحقة على ما هو تجريدي فيها، وعلى ما يسمى بالممارسة.

وإذا كان أرسطو هو الذي كتب التاريخ الأول للبلاغة في خطابته فإن التأويل لا يقل عن ذلك قدما وجلالا.. ويبدو بشكل عام أن الضرورة لاجتذاب ما هو موغل في القدم لبناء جسر يربط بين الماضي والحاضر ميزة من ميزات ظهور مشكلة تأويل النصوص. هكذا تأزف ساعة النظرية في الأزمنة الحديثة. وهي الأزمنة التي أصبحت واعية بالنسبة لتقادمها على الأزمنة الغابرة. إن نواة هذا التقدم لم تتطور حقا إلا عندما ولد الوعي التاريخي في إطار فكرة التنوير والرومانتيكية. حيث أقام هذا الوعي علاقة انفكاك مع التراث. وبانسجام مع تاريخها استطاعت نظرية التأويل أن تقتدي بالمهمة التي يتطلبها «تفسير تجليات الحياة المثبتة كتابة». وعلى عكس ذلك انتظم فن البلاغة مع الطابع العام المباشر الخاص بعمل الخطاب. حتى ولو تطاول هذا الفن على وسائل المكتوب التي نتعرف فيها على قيمة فنية. وهذا ما دفعه إلى تطوير نظرية الأسلوب، لذا فإن مهمته تنحصر في الخطاب وليس في القراءة. وبالطبع فإن الوضع الوسيط للخطاب المقروء يميل إلى جعل فن البلاغة يستند إلى وسائل مصطنعة. وان كانت أهداف البلاغة هي في ذاتها أهداف وحدود عمليات الفهم والتأويل. إذا أن شمولية الطابع اللغوي للإنسان تبدو بمثابة حيز محدود بذاته. لأن كل شيء يحتل مكانة ضمن دائرة الفهم والتفسير التي نتحرك فيها جميعا. (33-6).

وهناك مفهوم على درجة كبيرة من الأهمية، يدرجه فلاسفة التأويل الجماليين وهم يعرضون طريقتهم في طرح وحدة العمليات الثلاث، أي الفهم والتفسير والتطبيق، وهو مفهوم «الأفق Horizonte» انطلاقا من كونه حدا تاريخيا، وفي الوقت ذاته شرطا لكل تجربة محتملة. ومن حيث هو عنصر مكون للمعنى في الفعل البشري والفهم الأولي للعالم. فهم يرون أن العودة إلى المعرفة التاريخية التي أسفر عنها انتصار المنهجية البنيوية في الستينيات وشكوكها، تمتاز عن التاريخية التقليدية قبل كل شيء بالتفكير المنهجي حول تاريخية الفهم. فهذا الفهم يتطلب أن نضطلع بمهمة تحقيق التوافق بين أفق الماضي والحاضر لكي نحقق بذلك من جديد ثلاثية التأويل: الفهم والتفسير والتطبيق. ويصبح بذلك مفهوم الأفق أساسا في علم التأويل الفلسفي والأدبي والتاريخي. من حيث هو مسألة فهم المختلف مقابل غيرية أفق التجربة الماضية والتجربة الحاضرة. وكذلك تقابل غيرية العالم الخاص وعالم ثقافي آخر. ومن حيث مسألة التجربة الجمالية في لحظة بناء أفق الانتظار الذي تولده قراءة عمل أدبي عند القارئ المعاصر كما عند القارئ اللاحق. ومن حيث هو مسألة «التناص» «Intertextualite» مقابل السؤال حول وظيفة النصوص الأخرى الحاضرة هي أيضا في أفق العمل الأدبي. والتي تكتسب معنى جديدا بهذا الانتقال. ومن حيث هو مسألة الوظيفة الاجتماعية للأدب في حالة التوفيق بين أفقي التجربة الجمالية وتجربة العالم المعاش. (34-59). ويقتضي تثبيت مفهوم الأفق في عمليات التأويل الجمالية للنصوص مراجعة مفهوم آخر مرتبط به هو «القارئ الأصلي» «Archilecter» على اعتبار أن الفهم ليس عملية نقل نفساني. ولا يمكن تحديد أفق الفهم بما كان يقصده المؤلف. ولا بأفق المرسل إليه الذي كتب النص أساسا من أجله وهو القارئ الأصلي. وبالرغم من أن هذا يبدو للوهلة الأولى معيارا تأويليا معقولا ومقبولا بصفة عامة، وهو أن لا نرى شيئا في نص ما، لم يرد على ذهن المؤلف ولا القارئ الأصلي، إلا أن هذه القاعدة لا يمكن تطبيقها سوى في الحالات القصوى. لأن النصوص لا تتطلب أن تفهم كتعبير حي عن ذاتية المؤلف، فلا يمكن إذن لمعنى النص أن يتحدد هنا. ولكن ما يجب أن يطرح للمناقشة يتجاوز مجرد تحديد نص ما بأفكار المؤلف الفعلية. لأنه حتى عندما نجهد لتحديد معنى النص موضوعيا،

بفهمه كرسالة موجهة إلى معاصرية وبإرجاعه إلى قارئه الأصلي فإننا نلمس الحدود العرضية للمعنى فحسب، مما لا يؤدي إلى أكثر من تقويم نقدي أولى. فالبحث عن جوهر التراث الأدبي يقودنا إلى معارضة الإقرار بشرعية التأويل طبقا لمفهوم القارئ الأصلي ؛ إذ أن الأدب يتحدد بإرادة التصحيح. ومن ينقل أو يصحح إنما يقوم بعمله من جديد من أجل معاصريه.

إن عملية الفهم عند التأويليين لا تقوم على تحويل الذات إلى الغير، ولا على مشاركة مباشرة من الواحد للآخر، فأن نفهم ما يقوله أحدهم هو أن نتفاهم على الشيء بذاته. لا أن نتحول إلى الغير ونعيش من جديد ما قد عاشه. على أن تجربة المعنى التي تتم على هذا النحو في فعل الفهم إنما تتضمن دائما تطبيقا ما. ويلاحظ أن هذا السياق بأكمله إنما هو سياق لغوي، فليس عبثا أن تتعلق إشكالية الفهم بحصر المعنى، وكذلك محاولة الإحاطة به بواسطة تقنية ما. هذا هو موضوع التأويل، وهو مرتبط باللغة والبيان. (32-20).

ويقول «جاوس. Jauss,H.R» إن السلوك الجمالي الممتع نظفر به عبر ثلاثة سبل:

1- إما عبر السبيل المنتج الذي يبدع عالما مثل عمله الخاص الشعري.

2- وإما عبر التلقي الذي يستثمر الفرصة المواتية لتجديد تصوراته الداخلية والخارجية للواقع.

3- وإما بانفتاح التجربة الذاتية على الذوات الأخرى وتقبل الحكم الذي يفرضه العمل والتماهي مع النظم القارة. (63-117).

وبهذا فان إنجازات علم الجمال تتبلور الآن في جماليات التلقي ونظريات القراءة والتأويل، مما يقدم دعامة فلسفية تقترن بالبحوث النصية المحددة للغة الأدب في مستوياتها المتعددة، وتكسر طوق المشروع البنيوي المغلق، لتعيد للظاهرة الأدبية-بعد إخضاعها للتحليل الإجرائي المنظم أسس انسجامها الكلي المندرج في إطارها العام والمنفتح على الآفاق المتعددة.

الشعرية:

تشهد بحوث «الشعرية» «Poeticite» نموا متزايدا في العقود الأخيرة، ترتب على طبيعة التحولات في نظرية اللغة من ناحية، مما يجعل بعض

الباحثين يسم الشعرية الحديثة بأنها لغوية. وعلى تضافر الأفكار الجمالية المنبثقة من التجربة الخصبة للمذاهب الأدبية، المناهـج البحثية الحديثة من ناحية أخرى. وبهذا يبدو سياق الحديث عن الشعرية وعلم الجمال موصولا لا يكاد ينقطع. ومن ثم فإن إسهام الشعرية في تشكيل بلاغة الخطاب الأدبي يعد جوهريا، كما أن مقولاتها تظل الرصيد الذي يدخره علم النص لشرح خصوصية النصوص الأدبية.

ويتأسس موضوع العلاقة بن البلاغة وفن الشعر على اعتبار أن كليهما من فنون الصناعة الشعرية في مجال اللغة. ويذكر الباحثون أن كلمة «شاعر» في اليونانية تعني الصانع الخلاق، وينبغي أن تفهم انطلاقا من الفترة التي كان الفنانون فيها، ممن يمارسون الكلمة، تتقسم وظائفهم طبقا، لتوزيع العمل فيما بينهم. فأحدهم يتولى عمل «المنشد» ويقوم بوظيفة عملية تشبه وظيفة الراوي في الثقافة العربية. والثاني هو مؤلف القصيدة التي تنشد بعد حفظها أو كتابتها وهو الشاعر الصانع. والتعليمات التي تتبع من أجل وضع القصيدة هي التي تسمى فن الشعر. ومن ثم فإن فن الشعر كان يتميز عن البلاغة، لا باختلاف الوظائف فحسب، بل بشيء آخر على درجة كبيرة من الأهمية وهو قصد المحاكاة. فالخطيب كان يرى بالفعل أن عمله ينصب على التأثير في الجمهور، بينما كان عمل الشاعر يترك في المحاكاة المكثفة للواقع الإنساني والطبيعي. ومن المؤكد أن الشاعر كان ذا تأثير هو الآخر على الجمهور. لكنه يفعل ذلك من خلال الخواص المميزة للشعر المحاكي. وهو كفنان يتخذ موقف المشاهد الذي يعتمد على معرفته وخبراته الطبيعية والمكتسبة. فمن خلال عملية محاكاة مكثفة يمس الواقع المعروف ويقيم الحياة. وهو واقع يأتيه من الخارج أو من العالم الداخلي، سواء كان عقليا أم جماليا أم عاطفيا. فالشاعر لديه فرصة كي يقدم أمام الجمهور محاكاته لواقع الحياة، وهو من هذه الوجهة مؤثر فيها مثل الخطيب. (53-87).

على أن البلاغة الكلاسيكية، التي تبدأ في الغرب من «كينتليانو Quintiliano» الروماني إلى «فونتانييه Fontanier» الفرنسي، كانت ترى معيارا واحدا في اللغة، وتعتبر الباقي انحرافا في الدال أو انحرافا في المدلول. وهو انحراف مرغوب فيه، لكنه مهدد دائما بالإدانة. بينما تؤكد جماليات الرومانتيكية في موقفها المتطرف أن كل عمل أدبي له معياره الخاص. وأن

كل رسالة تقوم بتكوين شفرتها المتميزة. واليوم يسلم الباحثون بتعدد المعايير وأنواع الخطاب، فليست مقصورة على معيار واحد لا تتعداه ؛ بل هناك معايير مختلفة. فكل مجتمع وكل ثقافة لها مجموعة من أنماط الخطاب التي يمكن تحديدها. وليس هناك مبرر لإدانة أحدها باسم الآخر، فهذا يشبه اعتبار الثلج انحرافا للماء-كما كان يقول «ريتشاردز» لكن هذا لا يعني أن كل خطاب يظل فرديا ولا يتعادل مع أي خطاب آخر. فبين الخطاب العام والخطابات الخاصة هناك أنواع الخطاب.

إن البلاغة وعلم الجمال الكلاسيكي-بقدر ما وجد علم جمال كلاسيكي- كانا ينسبان للفن واللغة دورا توصيليا انتقاليا خالصا. فالفن وظيفي، وهذه الوظيفة تنحصر في نهاية الأمر في هدف واحد هو محاكاة الطبيعة. واللغة بدورها انتقالية، ووظيفتها أيضا واحدة، فهي تصلح لكي تمثل أو توصل. ونحن نعرف رد الفعل الرومانتيكي الذي تمثل في رفض كل أنواع الوظائف، تأكيدا لعدم تجاوز الفن واللغة لذاتهما. واليوم لا يؤمن أحد بنظرية الفن للفن. كما لا يدافع أحد أيضا عن فكرة أن الفن نفعي فحسب. فبين وحدة الوظيفة الكلاسيكية والطابع غير الغائي للفن عند الرومانتيكيين يتأكد طريق التعدد ؛ فاللغة لها وظائف عديدة، وكذلك الفن. أما توزيعها وتنظيمها في مراتب ودرجات فلا يمكن أن يتبع نفس الطريق أو النموذج في جميع الثقافات والعصور. (69-433). على أن أبرز نتائج الجمالية الرومانسية لنظرية الشعرية هي القول بوحدة الشكل والمضمون. بامتزاج المادي والروحي لتأكيد وحدة الأضداد. ولقد نادى الرومانتيكيون بهذه الضرورة بطريقة تتجاوز إلى حد كبير مقولة تماسك العمل الفني عضويا. فنرى أن«شليجيل Schelegel» يعرف المفارقة ويعرض لمفهوم الفكرة بصفة عامة قائلا: «إن الفكرة تصور تام حتى درجة المفارقة ؛ فهي توحيد مطلق لأضداد مطلقة. إنها التبادل الدائم بين فكرتين في حالة صراع، وهو تبادل خلاق». وقد كان «نوفاليس Novalis» يحلم بمنطق يستطيع حذف قانون الطرف الثالث المستبعد بين المتناقضات. فيقول: «إن إلغاء مبدأ التناقض قد يعتبر أسمى غاية للمنطق الرفيع». ومن هنا فإن «مزج الأضداد» كان يعتبر ملمحا مكونا لجماليات الرومانتيكية. ومهما تعددت الروافد التي مهدت لذلك إلا أن «شيلنج Schilling» كان-كما يقول الباحثون-أقوى من عبر

عن هذا المبدأ؟ إذ سماه «فلسفة الماهية» ؛ حيث يناط بالفن على وجه الخصوص مهمة امتصاص التناقضات، فيقول: «وكما يولد الإحساس بالتناقض الظاهر الذي لا مخرج منه، فإن الإبداع الفني يصل إلى أوجه، كما يشهد بذلك جميع الفنانين والمشاركين في هذه الحميا، عند الشعور بالاتساق المطلق والهارمونية التامة. فكل خلق فني يقوم على إلغاء الازدواج المطلق بين أنشطة متضادة تبدو وقد تم تجاوزها تماما في كل عمل فني. إن القدرة الشعرية كفيلة بالتفكير فيما هو متناقض والعمل على مزجه وتوحيده» فالفنان ينطلق إذن من التعارض بين الأضداد كي يصل إلى إعادة امتصاصه وتأليفه. والاعتراف بهاتين اللحظتين ضروري، لأنه يدخل حتى في تعريف العبقرية عنده: إن ما يميز العبقرية عن كل ما هو مجرد موهبة بسيطة أو مهارة عادية إنها وحدها هي القادرة على إلغاء التناقضات التي لا يستطيع سوى العبقري أن يلغيها. وهذا ما يتم أيضا في مفهوم الجمال. ففي العمل الفني نجد أنفسنا حيال المطلق الممثل بالمحدود. لكن المطلق المقدم إنما هو الجمال. ولما كان الفن يمتص جميع التعارضات والتناقضات فإن من فضول القول ملاحظة تعدادها. ومع ذلك فإن بعضها أكثر أهمية من البعض الآخر. ومثال ذلك التعارض بين الشعور واللاشعور الذي يقول عنه «شيلنج» إن الشعور واللاشعور لا ينبغي أن يكونا سوى أمر واحد في الإنتاج الفني. فالعمل الفني يقدم لنا توحد الشعور باللاشعور. وفي كتابه عن «فلسفة الفن» نجد أن هذه الثنائية قد امتزجت بثنائية أخرى هي الحرية والضرورة. مع التأكيد على ثبات المقولة الأساسية: إن الفن مزج مطلق أو تأويل متبادل للحرية والضرورة فالضرورة والحرية مرتبطان مثل الشعور واللاشعور والفن إذن يعتمد على ما يسمى بتماهي الأنشطة(69ـ260).

ويلاحظ الباحثون أن هذه المصطلحات تتردد بين فلاسفة الرومانتيكية بأشكال مختلفة. مثل الحدس الغريزي والقصد، والطبيعي والمصنوع، والحماس والسخرية. وعلى مستوى الأعمال الفنية تقوم ثنائيات الشكل والمضمون، أو المادة والروح، أو الواقعي والمثالي بنفس الدور. لكن «شيلنج»يبرز بصفة خاصة في العمل الفني امتزاج العام بالخاص إذ يقول: «إن ما يميز الشعر في ذاته هو ما يميز جميع الفنون، وهو تمثيل المطلق أو العالمي فيما هو خاص». وكل جزء من العمل إنما هو في الآن ذاته كل أيضا. إن هذه

الوحدة بين ما هو خاص وما هو عام هي التي نجدها في كل كائن عضوي. وفي كل عمل شعري، حيث نجد مثلا أن مختلف الأشكال البلاغية تقوم بوظيفة العضو الذي يخدم الكل، وهي مع ذلك، عند التشكيل التام للعمل-يعتبر كل منها شيئا مطلقا في ذاته. وكيفية الدلالة الفنية إنما هي تأويل العام والخاص، مما يحيلنا إلى علاقة الدال والمدلول. (69-263).

وإذا كانت الطبيعة التي يصفها الخطاب يندر أن يتجلى فيها هذا التضاد، فليس معنى ذلك أنها لا تعرف الأضداد ؛ فكل خواصها تنتظم لا ثنائيات متضادة، لكن الطبيعة تعنى بتوزيع هذه الأضداد. وتستخدم التحولات سواء على مستوى الزمان أو المكان، فبين الشباب والشيخوخة سن النضج. وبين المناطق الباردة والحارة تقع الأقاليم المعتدلة، بل أكثر من ذلك إذا أخذنا في اعتبارنا تلك الوحدات الكبرى المؤلفة من توافق وحدات متجانسة نسبيا-وهي الطوائف الاجتماعية-لوجدنا أنه لا يقوم بين الأطراف حد وسط فحسب، بل إن هذا الحد الوسيط هو الأغلبية العريضة في معظم الأحوال. وهذا هو معنى منحنى «جاوس Gauss»، الذي يدل في اتجاهاته العامة على أن الطبيعة وسطية أو محايدة ؛ أي نثرية، لكن الشعر كثافة تفرزها اللغة عندما تستقطب الدلالة وتمحو الطرف المحايد الوسيط. وهذا هو جذر التضاد الذي كان يضعه «كيركجار. Kierkegard» بين الأخلاق وعلم الجمال، فالشعر بحث عن الكشافة، بينما يهرب العقل من التطرف والوقوع في قبضة الأضداد. وليست الأشكال البلاغية في التحليل الأخير سوى أدوات متنوعة تعتمد عليها اللغة لإنتاج هذا النوع من الكثافة الجمالية الشعرية. (26-44).

ويلاحظ أن الشكل البلاغي، كما سيأتي شرحه في موقعه من هذا البحث، ليس شيئا آخر سوى الإحساس به كشكل بلاغي. أي أن وجوده يتوقف تماما على وعي القارئ أو عدم وعيه بغموض الخطاب الذي يحتويه. وقد لاحظ «سارتر Sartre. J. P» من قبل أن «الشيء» الأدبي-مع عدم توفيق هذه العبارة-ليس متضمنا في الكلمات، بل إنه على العكس من ذلك هو الذي يسمح لنا بفهم كل كلمة منها. هذه الدائرة الهرمينيوطيقية توجد بدورها في البلاغة كما أشرنا إلى ذلك عند الحديث عن جماليات التلقي والتأويل. فقيمة الشكل البلاغي ليست معطاة في الكلمات التي يتكون

منها؛ إذ أنها تتوقف على الهامش القائم بين هذه الكلمات وبين ما يتلقاه القارئ منها في ذهنه، متجاوزا لها في الآن ذاته. إنها عملية تسام أو تجاوز دائم للشيء المكتوب، ومن المعروف أن هذا الوضع الذاتي في جوهره لم يكن يرضى متطلبات اليقين والعالمية التي تفرضها الروح الكلاسيكية. ومن هنا نشبت لديها ضرورة توحيد الأذواق في إجماع عام. وكانت أداة هذا الإجماع تتمثل في القوانين البلاغية التي تعتمد في المقام الأول على قائمة يتم تعديلها من حين لآخر، لكنها تعتبر دائما استقصاء كاملا للأشكال المعترف بها. وتعتمد ثانيا على تصنيف هذه الأشكال طبقا لصيغها وقيمتها. وهو تصنيف كان يخضع بدوره لعمليات مراجعة وتعديل. لكن يتم ضبطه بالقوة حتى يفضي إلى نظام وظيفي متماسك. (47-240)

من هنا فإن بلاغة الخطاب التي تعتمد على علم النص وهي تراجع الأسس المعرفية التي تنطلق منها، لا يمكن أن تكتفي بمجرد إعادة توزيع الأشكال البلاغية مع الاحتفاظ بالمقولات الأساسية في نظرية اللغة أو منهج بحث النصوص. كما يفعل بعض التوفيقيين من الباحثين الذين يقعون في تصور خاطئ منهجيا عندما يلتمسون في القديم مظاهر التوافق مع الحديث، بل ويحتفظون بمصطلحاته وأدواته الإجرائية. على أن الدارس البلاغي المحدث للشعر يمكن أن يطمح إلى استئناف مهمة البلاغة القديمة منطلقا من النقطة التي توقفت عندها، فبعد تصنيف الأشكال من الضروري الكشف عن بنيتها المشتركة. فالبلاغة القديمة حاولت تحديد الفاعلية الشعرية الخاصة بكل شكل على حدة. لكن الشعرية البنيوية التي سادت في النصف الثاني من هذا القرن تضع نفسها في مستوى أعلى من التكوين، فهي تبحث عن شكل الأشكال ؛ أو عن الفاعلية الشعرية العامة لجميع الأشكال. كما تتحقق بالفعل أو بالقوة، بشكل خاص ومحدد، طبقا للمستوى وللوظيفة اللغوية التي تتم فيها هذه الفاعلية.

وبهذا فإن تحليل الأشكال-كما سيأتي شرحه بالتفصيل فيما بعد-يصبح تجريدا يعتمد على حصر الانحرافات الشعرية، وهو يتم أولا طبقا للمستويات الصوتية والدلالية. ثم يتم طبقا للوظائف التقابلية بأنماطها الإسنادية والتحديدية والتراكمية ؛ الأمر الذي يسمح مثلا بالتمييز بين عامل إسنادي وهو الاستعارة، وعامل تحديدي وهو الوصف، وآخر تركيبي وهو عدم

الترابط. وهكذا نجد الاستعارة من هذا المنظور البنيوي تقابل القافية باعتبارها-أي الاستعارة-عاملا دلاليا في مقابل عامل صوتي. وهي من ناحية أخرى تقابل الوصف باعتبارهما عاملين دلاليين. وتصبح الشعرية في موقف يجعلها ترتفع على مجرد التصنيف البسيط للأشكال لتكون نظرية للعمليات الشعرية. وهنا يتدخل القرار المنهجي الثاني الذي يتمثل في فكرة الانحراف «Ecart»، كما سنتعرض لها بالتفصيل، باعتبارها خرقا منظما لشفرة اللغة، يعتبر في حقيقة الأمر الوجه المعكوس لعملية أساسية أخرى. إذ أن الشعر لا يدمر اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها على مستوى أعلى. فعقب فك البنية الذي يقوم به الشكل البلاغي تحدث عملية إعادة بنية أخرى في نظام جديد. فإذا ما جمعنا إذن هاتين القاعدتين المنهجيتين فإن بوسعنا حينئذ أن نصل إلى نظرية شعرية للأشكال البلاغية لا يمكن أن تعتبر مجرد امتداد للمجازات الكلاسيكية. (64-229).

ولقد قدمت مبادئ الشعرية عند «جاكوبسون» للباحثين أداة تحليلية تقرب نظرية الوظيفة الشعرية من استراتيجيات الخطاب الخاصة بالأدب. فالوظيفة الشعرية عنده تتميز كما هو متداول بكثرة عن طريق العلاقة التي تقوم بين المحورين الأساسيين في الخطاب، وهي، محور الاختيار والتركيب. «Paradigme-Syntagme» ولنتذكر العبارة التي صيغ بها ذلك: إن عمليات اللغة تتمثل في التداخل بين هذين المحورين، فعلى المحور الأول وهو التركيبي تقوم علاقات التجاور، وبالتالي تلك العمليات ذات الطابع التأليفي. وعلى المحور الثاني وهو الاستبدالي تنمو العمليات ذات الأساس التشبيهي وهي المكونة لجميع التنظيمات الاختيارية. وصياغة أية رسالة تتكئ على لعبة هذين المحورين. وخاصية الوظيفة الشعرية حينئذ هي الإخلال بهذه العلاقة بوضع أحد المحورين فوق الآخر «فالوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل الماثل في محور الاختيار على محور التأليف». (58-40) لكن بأي معنى؟ في اللغة العادية، لغة النثر نجد أن مبدأ التعادل لا يصلح لتكوين القول، بل يصلح فقط لاختيار الكلمات الملائمة على مستوى التشابه. لكن شذوذ الشعر يكمن على وجه الخصوص في أن هذا التعادل لا يصلح فحسب للاختيار، وإنما يصبح أيضا للتركيب والربط. وبعبارة أخرى نجد أن مبدأ التعادل يصلح لتكوين القول. ففي الشعر يمكننا أن نتحدث عن

«استخدام متوال لوحدات متعادلة» وهنا يأتي دور سلاسل الإيقاع والتشابهات والتقابلات بين المقاطع. والتعادل في وحدات الوزن والترجيع الدوري للقوافي في الشعر المقفي، وتبادل المقاطع القصيرة والطويلة، ومواضع النبر في الشعر المنبور. أما بالنسبة لعلاقات المعنى فإنها تقدم بفضل هذا التوالي في الشكل الصوتي لونا من «الحوار الدلالي»، بل قد تؤدي إلى تعادلات دلالية باعتبارها نتيجة للإيقاعات. ففي الشعر نجد أن كل تشابه ظاهري في الصوت يقيم باعتباره تشابها أو عدم تشابه في المعنى. (64-334).

وإذا كان «جاكوبسون» لغويا وصاحب نظرية في الشعرية في الآن ذاته، فإن ذلك لم يكن تجرد صدفة. بل إنه-كما رأينا-يختبر الأدب باعتباره عملا لغويا. وليس هذا على مستوى الجملة فحسب، حيث يصبح من الملائم ملاحظة الأشكال اللغوية لمعرفة الأدب، ولكن أيضا على مستوى الخطاب. فأنماط الخطاب التي تدعى عادة باسم الأجناس الأدبية تتكون عند «جاكوبسون» بالنظر إلى امتداد بعض المقولات اللغوية. وأكثر جنسين أدبيين شيوعا وهما الشعر الغنائي والملحمي، وعلى مستوى آخر الشعر والنثر، هما اللذان أثارا انتباهه. وكان هناك ناقد رومانسي ألماني «جان بول» قد ربط بين الماضي والملحمة، والحاضر والشعر الغنائي، والمستقبل والشعر الدرامي. وفي هذا يقول «جاكوبسون» ؛ إذا أعطينا المشكلة صياغة نحوية بسيطة أمكننا أن نقول إن المتكلم في المضارع هو نقطة الانطلاق والموضوع القائد في الشعر الغنائي. بينما نجد الغائب في الماضي هو الذي يقوم بهذا الدور في الملحمة، فالشعر الملحمي الذي يتركز في الغائب يتضمن الوظيفة الإشارية بقوة. أما الشعر الغنائي الذي يتجه إلى المتكلم فهو يرتبط في الصميم بالوظيفة العاطفية، وشعر المخاطب يدور حول الوظيفة الإفهامية أو الإعلامية، سواء كان ضارعا أو ناصحا طبقا لموقف المتكلم من المخاطب في تبعيته أو قيادته. (59-71).

لكن العلاقة بين هذين النمطين من الخطاب وبين شكلين من أشكال البلاغة، هما الاستعارة والكناية، هي أشهر محاولة يقوم بها هذا المفكر لملاحظة امتداد المقولات اللغوية على وحدات النص التي تتجاوز الجمل. وكان بحث شكلاني آخر هو «إيخنباوم Eichem-baum» قد حدد أيضا أكبر مدرستين شعريتين في عصره، وهما الرمزية والاخماتوفية-نسبة إلى

الشاعرة اخماتوفا-قائلا: إن الرمزيين يؤثرون الاستعارة بصفة خاصة، ويبرزونها من بين جميع وسائل التثميل، اللغوي الأخرى. باعتبارها الطريقة المثلى للمقاربة بين الأنماط الدلالية المتباعدة. أما «اخماتوفا» فهي ترفض مبدأ الامتداد الذي يعتمد على القوة الإيحائية للكلمة. فالكلمات لا تمتزج فيما بينها وإنما تتلامس. مثل العناصر التي تتكون منها اللوحة الخزفية. وبدلا من الاستعارات تبدو تلك الكلمات بكل ألوانها الجانبية المختلفة مصهورة قي الكنايات والدوائر».

ويأتي «جاكوبسون» ويقوم بتعميم هذه الملاحظة في دراسته عن «باسترناك Pasternak». ويطبقها على الجنسين الأدبيين الكبيرين، وينتهي إلى أن الاستعارة بالنسبة للشعر، والكناية بالنسبة للنثر، يمثلان الخط الذي يتحمل أدنى درجات المقاومة النوعية.

وليس هناك حد فاصل عند «جاكوبسون» بين النصوص التي تمتاح من علم اللغة، وتلك التي تعالج مشكلات الشعرية. ولا يمكن أن يكون هناك هذا الحد. فعمله كنحوى يمكن أن يثير المتخصص في الأدب كما يعني باحث الصوتيات. وذلك لأن المقولات اللغوية الفاعلة إنما تنعكس في تنظيم الخطاب. وإذا كانت جميع مقولات الخطاب تنبثق من اللغة فإنه من الضروري لتحديدها الاعتراف قبل كل شيء بتعدد الأنظمة الوظيفية في داخل اللغة بالشكل الذي شرحناه في كتابنا عن الأسلوب.

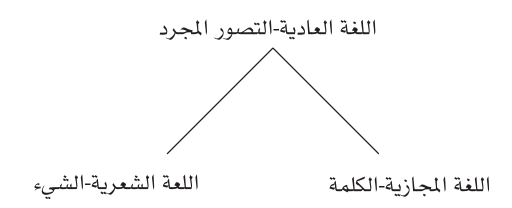
ويلاحظ أن «جاكوبسون» لم يكف مطلقا عن محاربة أتباع الاتجاهات المحدودة، الذين يريدون قصر اللغة على إحدى وظائفها فحسب. وكما أنه من الضروري في يوم من الأيام الاعتراف بأن أوروبا ليست مركز الأرض-على حد تعبيره-وأن الأرض ليست مركز الكون، فإن الباحث عليه أن يخوض معركة مشابهة للتمييز بين ذاته والآخرين، وللتخلص من مركزية الذات الطفولية، وترك التوحيد بين اللغة والجزء الذي نعرفه أكثر من غيره، كان من الضروري الاعتراف بالنظائر اللغوية. وفي مقابل ذلك فإن الأشكال البلاغية ذاتها، والإجراءات نفسها تبدو أيضا خارج اللغة الطبيعية، في فن السينما والرسم مثلا، فاللغة في ذاتها لا يمكن أن تكون موضوعا مباشرا للعلم، مثلها في ذلك مثل الأعمال الأدبية، وإنما النظرية التي نقيمها عنها. يقول «جاكوبسون:< كثير من الخواص الشعرية لا تأتي فحسب من علم

اللغة، لكن أيضا من جموع نظريات العلامات والرموز. أي من السيميولوجيا العامة» وأنماط هذه الإجراءات، السيميولوجية المختلفة هي التي تمثل موضوع كل علم، وليس موادها المختلفة.

وتتحدد الاستعارة والكناية بالعلاقة المتخالفة والسببية بين معنيين لكلمة واحدة. لكن كل صورة تفترض علاقة سببية بين نفسها وما تمثله. ومن هنا تأتي ضرورة الدراسة المتزامنة لجميع العلاقات السببية للدلالة. ولغير السببية في مجالات أخرى. بحيث نجد أن نفس الحركة التي قادت الدارسات الأدبية من قبل نحو الشعرية ستقود الشعرية بدورها للدراسات السيميولوجية والرمزية. (69-221). فإذا حاولنا في ضوء هذه المعطيات أن نحدد الآن علاقة البلاغة بالشعرية، رأينا أن البلاغة-في بعدها الأسلوبي المباشر-تتمثل في معرفة وتحديد الإجراءات اللغوية المميزة للأدب. أما الشعرية فهي المعرفة المستقصية للمبادئ العامة للشعر. بالمفهوم الواسع لكلمة شعر الذي يجعلها مرادفة للأدب أيضا، ومن ثم فإن البلاغة هكذا لا تزعم لنفسها حق استنفاذ الجوانب المتصلة بالنص الأدبي. وإنما تحاول تكوين معرفة موضوعية به على ما سنفصل القول فيه فيما بعد.

والملاحظ أن كثيرا من هذه الدراسات الشعرية الآن تتخذ محورا لها الحديث عن طبيعة وخصائص اللغة الأدبية؛ باعتبارها ملتقى نظريات الخطاب المعاصر. وهنا يتساءل «تودوروف. Todorov.T» سؤالا يعنينا في البلاغة العربية بصفة خاصة، حين يقول: هل اللغة المجازية هي ذاتها اللغة الشعرية؟ وما العلاقة بينهما؟ وينتهي في تحليله إلى وضع اللغة المجازية مقابل اللغة الأدبية أو الشعرية.

على اعتبار أن الأولى تنحو إلى تحقيق ما يطلق عليه الخطاب الأجوف، أي ذلك الذي يجذب الانتباه إلى الرسالة في حد ذاتها، بينما تنحو الثانية إلى أن تحضر لنا الأشياء نفسها، طبقا لوظيفة المحاكاة في الخطاب بعد تأويلها. ومع ذلك فان كلتا اللغتين تصارعان عدوا مشتركا هو ما يسميه «الخطاب الشفاف» أي الذي يفرض التصور المجرد. ويقوم بتحوير مثلث «أوجدن Ogden وريتشاردز» الشهير عن المعنى لتمثيل هذه العلاقة على النحو التالي:



وبطبيعة الأمر فإن المسألة هنا تتعلق بمحض إتجاهات؛ إذ أن كل خطاب يتضمن بالضرورة المظاهر الثلاثة. الخطاب الأدبي لا يفر من «واقعه» إلا لأنه يفتقد على وجه التحديد إلى مشار إليه. والمعنى المجرد لا يسيطر في اللغة العادية إلا على أساس الوجود الضمني للأشياء. وإذا كان هذا التمييز مثيرا فإنه يؤدي إلى قصر اللغة المجازية على دور تصبح فيه سلاحا غير ضروري للأدب في صراعه من أجل الدلالة الصافية. مع في ذلك من بعد عن حقيقة الشعر الذي يعتمد على المجاز في تحقيق وظيفة أساسية هي التكثيف والتمثيل الأيقوني، بل يمكن أن يقال في مقابل ذلك إنه لا شعر بدون مجاز، على أن نفهم من كلمة «مجاز» دلالة عريضة بالقدر الكافي تتجاوز ما استقرت عليه الأعراف البلاغية؛ فكل رسالة أدبية هي بالضرورة موقعة، متراتبة، متشاكلة، ملتبسة، متقاطعة... الخ. لكن هناك أيضا مجازات أو أشكال بلاغية بدون شعر، وهذه هي المنطقة المثيرة للجدل. إن ما يميز الخطاب الشعري أنه لا يتحدث عن الأشياء ؛ فالشعر بأكمله في الكلمات أشكالا ودلالات. وفي هذه الحالة فإن مثلث المعنى اللغوي-قبل تعديله-ليس صالحا للشعر الذي يعثر على تبريره في ذاته. فرسالة الشعر تتحقق في التماس بين الضلعين عند النقطتين السفليين للمثلث المذكور. والهدف الشعري يتجلى في ترك استخدام الكلمة لتحل محل الشيء.

وليس بوسعنا في هذا السياق أن نستغرق في استعراضا نظريات الشعرية اللغوية والسيميولوجية، لأن ذلك يند عن القصد من هذا التمهيد المعرفي لبلاغة الخطاب وعلم النص، بالإضافة إلى أن بعض النصوص الهامة في هذا الصدد قد ترجمت إلى اللغة العربية، مما يجعل الموقف مختلفا عما كان عليه مثلا عند وضعنا للكتاب النظري الأول عن البنائية. ولكن لا ينبغي أن نغفل أهمية بعض المصطلحات الشعرية التي تلعب دورا أساسيا في

القضايا البلاغية من منظور شعري. وأبرزها في تقديرنا هو مصطلح «الانحراف» الذي تعددت صيغه في اللغة العربية. فمرة يبحث الرفاق له عن معادل بلاغي قديم وهو «العدول» فيقلمون أظافره ويثلمون حدته، ومرة أخرى يلجأ الباحثون إلى كلمة ذات إيحاء مكاني واضح هي «الانزياح» تفاديا للإيحاء الأخلاقي المقصود والمستثمر في كلمة «انحراف».

ومن الطريف أن يلاحظ بعض النقاد الغربيين أيضا تعدد الكلمات التي تشير إلى نفس هذا الإجراء. ابتداء من «بول فاليري. Valery. P» الذي كان يفضل كلمة يمكن ترجمتها بأنها «تجاوز»، «وبالي. Bally.Ch الذي استخدم كلمة «خطأ» في المعنى ذاته عندما قال «إن أول إنسان أطلق على المركب الشراعي كلمة شراع-أي على سبيل المجاز المرسل للجزئية-قد ارتكب خطأ». كما أن «سبتسر. Spiyzer.L» الأسلوبي الألماني هو الذي فضل كلمة «انحراف» ووظفها إلى أقصى مدى، وآثر «تيري Thiry كلمة أخرى هي «كسر» «وجان كوهين. Cohen.J» يستخدم ما يقابل في العربية «انتهاك» و«بارت» يجعلها «فضيحة» و«تودورو ف» يصل بها إلى «شذوذ» و«أراجون Aragon» يبلغ أقصى مدى عندما يجعلها «جنون». وكلها تقريبا كلمات ذات إيحاءات أخلاقية موسومة. مما يبرر بعض ردود الفعل الرافضة لها، على اعتبار ما يمكن أن تفضي إليه في نهاية الأمر من العودة إلى النظرية التي كانت شائعة في القرن الماضي، والتي كان يعد الفن بمقتضاها ظاهرة مرضية، والشاعر إنسان عصابي. لكن يسجل الباحثون «لجان كوهن» في كتابه عن بنية اللغة الشعرية-الذي ظفر بترجمتين في اللغة العربية-مزية أنه جعل حصر الانحراف أو تصويبه مرحلة في إعادة البناء، تتبع بالضرورة مرحلة تدمير البنية. فالوقوف حينئذ عند «الانحراف عن القاعدة» فحسب خلط للشكل الأسلوبي بالسلوك الهمجي. ومن هنا فإننا يمكن أن نطمئن إلى تعريف مؤقت مثل هذا: «إن اللغة الشعرية ليست غريبة عن الاستعمال الجيد فحسب، بل هي ضده. لأن جوهرها يتوصل في انتهاك قواعد اللغة». وليس من الحكمة عند البلاغيين الجدد أن نجعل منطلقنا في تحديد الانحراف ما يسمى باللغة اليومية العائلية، أو لغة رجل الشارع. بل إن اللغة الشعرية ينبغي أن تقارن بنموذج نظري للاتصال مثل هذا الذي يميز بين ثنائية اللغة العلمية واللغة الغنائية. فالقول الشعري يتميز-بما هو كذلك-

عن القول المعتبر علميا بامتزاج الدلالة بالرمز، باستحالة ترجمته أو تلخيصه أو إنكاره أو تقديم أي معادل له مهما كان. وكل هذا معروف جيدا. لكن يظل السؤال قائما: مات أين تأتي هذه الخواص وكيف تتحقق تلك الطبيعة؟ هل هي نابعة من موهبة أو مكتسبة؟ هل هي حالة صوفية أم مجرد تقنية؟ هذه الأبنية الإضافية العديدة-كما يسميها «ليفين. Levin.S.R»-والتي يفرضها الشاعر على خطابه: هل تكشف عن الآثار المميزة للعمل الشعري؟

وإذا كان من بين هذه الأبنية الإضافية وأكثرها جذبا للانتباه قواعد الوزن ونظم التقفية فإن المساواة بين النظم والشعر تحطم جميع الجهود التي بذلت للتمييز بين المفهومين. وعندما يكرر النقاد قولهم إن الآثار الناجمة عن الأسلوب لا يمكن أن توجد ما لم تكن معارضة لقاعدة أو استعمال مألوف فإنهم لا يلبثون أن يضيفوا إلى ذلك حقيقة هامة، وهي أن الذي ينتج هذا التأثير يكشف في الوقت ذاته عن حركة الانحراف والقاعدة معا. فعلى سبيل المثال نجد أن الاستعارة لا يمكن تلقيها على أنها استعارة إلا بالإحالة على المعنى الحقيقي في نفس الوقت الذي تحيل فيه على المعنى المجازي. ومن هنا فإن العلاقة بين القاعدة والانحراف هي التي تحدد في الواقع العملية الأسلوبية وليست الانحراف في حد ذاته (49-51). على أن القاعدة التي يقاس عليها الانحراف الشعري قد يطلق عليها مصطلح آخر هو «درجة الصفر البلاغية». وهي التي تتطلب تحديد الموضوع البلاغي. ويرى بعض الباحثين أن البلاغة الكلاسيكية ربما تكون قد ماتت لأنها لم تحل هذه المشكلة. كما أن البلاغة الجديدة لم تجب عليها بشكل تام حتى الآن. فكل الناس يتفقون في القول بأنه لا تكون هناك أشكال بلاغية لغوية ما لم يكن من الممكن معارضتها بلغة أخرى لا تحتوي على هذه الأشكال. وفي هذا يلتقي البلاغيون الجدد بعلماء الدلالة الأنجلوساكسونيين. فالكلمة الاستعارية مثلا لا تقوم بوظيفتها إلا بالتقابل والتوافق مع كلمات أخرى غير استعارية. والتناقض الذاتي في التأويل الحرفي ضروري لكي ينبثق التأويل الاستعاري. لكن: ما هي إذن تلك اللغة غير الموسومة وغير المشكلة من وجهة النظر البلاغية؟

ينبغي الاعتراف مبدئيا بأنها غير قابلة للكلام، وقد حددها «دو مارشيه Du Marsais 1730م» بأنها هي المعنى المؤصل «الإيتمولوجي Etymologique.

لكن نتيجة ذلك هو أن كل المعاني المشتقة والمتفرعة، أي كل المعاني الحالية، تصبح مجازية. وهنا تختلط البلاغة بالدلالة وتمتزج بها. كما تمتزج أيضا بالنحو كما كان يقال من قبل. وبعبارة أخرى فإن التعريف «الإيتمولوجي» التطوري لما ليس مجازا يجعل الأشكال المجازية هي ذاتها تعدد المعنى. ولهذا فإن «فونتانيية 1827م Fontanier» يجعل المعنى المجازي في مقابل الحقيقي. على أساس إعطاء كلمة «حقيقي» قيمة تتصل بالاستعمال لا بالأصل. فداخل إطار الاستخدام الحالي يقوم التقابل بين الحقيقة والمجاز. لكن البلاغة لا تشغل إلا بغير الحقيقي ؛ أي بالمعاني المستعارة دون أن تعطي أي تحديد للخط الفاصل بينها و بين الطريقة العادية في الكلام، أو تقوم بتعريف هذه الطريقة. هذا الخط الفاصل لا يوجد في الكلام العادي الحالي. واللغة المحايدة لا وجود لها. فهل يترتب على ذلك حينئذ أن نعترف بذلك الفشل، وأن ندفن المشكلة مع البلاغة ذاتها؟

لقد قدمت البلاغة الجديدة في إطار الشعرية المحدثة ثلاثة محاولات لحل هذه الإشكالية يمكن أن تتضافر مع بعضها. فذهب «جيرار جينيت. Genete.G» إلى أن التقابل بين المجاز المتشكل وغيره هو تقابل بين اللغة الواقعية والمحتملة. وأن إحالة إحداهما على الأخرى تتخذ شاهدا لها ضمير القارئ أو المتلقي. ونتيجة لذلك فإن التأويل يربط احتمال اللغة لدرجة الصفر البلاغية بحالة ذهنية. أي أن ما يفكر فيه الشاعر يمكن دائما ترجمته بشكل غير مجازي اعتمادا على نظرية الاستبدال التي تربط بين الانحراف وقابلية التعبير للترجمة إلى مستوى آخر. ويلاحظ أن هذا الحل يتعارض مع الخاصية الأساسية للشعر والتي لم تعد مجرد نزعة رومانسية، وهي أن ما هو جوهري فيه هو عدم قابليته للترجمة.

والطريقة الثانية لحل إشكالية درجه الصفر البلاغية غير القابلة للكلام في نظرية الشعرية الحديثة هي طريقة «جان كوهين» التي أشرنا إليها من قبل. وتتمثل في اختيار منطلق يتم الارتكاز عليه، لا يتعلق بدرجة صفر مطلقة، وإنما بدرجة صفر نسبية؛ أي استخدامات اللغة بأقل نسبة موسومة من المنظور البلاغي. أي بأقل درجة من المجاز. هذا المستوى اللغوي موجود فعلا في اللغة العلمية. ولهذا الفرض ميزات عديدة، فهو يتفادى الإحالة لضمير المخاطب أو وعيه. ويسمح بإعطاء فكرة الانحراف قيمة كمية

باستخدام الأدوات الإحصائية، لا لقياس درجة انحراف الشعر عن لغة العلم، ولكن لمعرفة مستويات الانحراف وفوارقه بين النصوص الشعرية ذاتها. مما يجعل دراسة تطور ظاهرة الانحراف مثلا من الشعر الكلاسيكي إلى الرومانتيكي والرمزي لا تخضع لمجرد الانطباعات الشخصية وإنما تتم وفقا لمعايير علمية مضبوطة.

وهناك طريقة ثالثة لتحديد درجة الصفر البلاغية باعتبارها «تكوينا ميتالغويا MitalinguiStique» أي ليست محتملة كما يقول «جينيت» ولا واقعية طبقا «لكوهين» وإنما هي مكونة. وهذا ما يذهب إليه أنصار جماعة «م Grupo it» البلاغية، وفي تقديرهم أنه يمكن الاكتفاء بتعريف تقريبي تصبح فيه درجة الصفر هي الماثلة في الخطاب المحايد البريء بدون تصنع، وهو العاري من جميع التلميحات. حيث تسمى الأشياء بشكل مباشر فيقال عن القط إنه قط. على أن الصعوبات تبرز حالما نعمد إلى تحليل نص معين لمعرفة ما إذا كان يتضمن أحد الأشكال البلاغية أم لا. إذ أن أي نغم مصوت، أو أية كلمة منطوقة موجهة إلى مخاطب، تحتمل أن لا تكون هذه الدرجة من الحياد والبراءة. وعندئذ يلجأ الباحثون إلى ما يطلق عليه «الحد الأدنى الذي لا يقبل الخطأ» الذي ينحو إليه الخطاب. ويضربون مثالا له باللغة العلمية-كما رأينا عند «كوهين»-وعندئذ يصبح معيار تلك اللغة هو أحادية الدلالة وعدم قابليتها للخطأ. غير أنه من المعروف أن العلماء يبذلون جهودا كبيرة لإعادة تعريف كلماتهم حتى تحقق هذا الشرط. مما يجعلنا ننتهي إلى أن درجة الصفر هذه افتراضية في اللغة وليس لها وجود فعلي في غالب الأحيان. أو لنقل إنه لا وجود لدرجة الصفر المطلقة، وإن كانت تتحقق بشكل ما في بعض أنواع الخطاب وفي سياقات مصطنعة ومعقمة. ومن هنا فإنه يمكن أن نصل إليها عن طريق تكوينها. وكما أن تفكيك الدال إلى وحداته الصغرى يفضي بنا إلى الوحدات المكونة الأولى له، وهي «القيم الخلافية الصوتية» التي ليس لها وجود صريح مستقل في الكلام، فإن تفكيك المدلول يظهر وحدات دلالية صغرى لا تنتمي إلى المجال الظاهر للخطاب. وفي كلتا الحالتين فإن الوضع الأخير للتفكيك يعتبر«تحت لغوي Infralinguistique». ومن هنا لا ينبغي أن نقتصر على المستوى المعجمي الظاهر، بل لابد من نقل التحليل إلى المستوى الدلالي. فدرجة الصفر بناء

على ذلك لا تتمثل في الكلام كما يقدم لنا، بل تصبح خطابا مقتصرا على وحداته الدلالية الجوهرية. (64-212). وسنعود عدة مرات إلى هذه القضايا الأصولية في الشعرية وبلاغة النص، لنتعرف على نتائجها عند تحليل المفاهيم والإجراءات التي تعتمدها هذه البلاغة في التحليل. خاصة عند دراسة التحولات الدلالية. إذ بدون استكشافها علميا تكاد تفلت من أيدينا الخواص الأساسية للغة الشعرية. هذه الخواص التي تفسر أحيانا بأنها تتصل بالدال، وهي تشير إلى طريقته التي لا تتغير في الدلالة عما يمكن التعبير عنه، إن لم يكن بطريقة أفضل، بالشرح غير الشعري الذي يقدمه المفسر أو الناقد. فلو كانت نفس الدلالة يمكن التعبير عنها بطريقة أخرى-كما تقول البلاغة القديمة-فلأي شيء خلق الشعر؟ ولماذا إذن الوزن والقافية وخواص الترجيع الصوتي والتشاكل الدلالي والطاقة التصويرية والرمزية؟ إن النظرية الرائجة عن اللبس والغموض تعطي-كما يقول الباحثون-لهذه الأسئلة إجابات فقيرة. فتعدد المعنى لا يشبع سوى الحس الاقتصادي. ولو كانت وظيفة الشعر تنحصر في أنه يوجز في جملة واحدة ما يمكن أن يقوله النثر في بضع جمل فان مزيته حينئذ محدودة. وليس الإنسان على هذا القدر من البخل بالكلمات، لدرجة أنه يشعر بأنه مسحور أمام الاختزال والإيجاز. وربما يرى بعض النقاد في تلك النظرية التي توحي بأن «الشعرية» تعادل «الثروة» صدى بعيدا للأفكار الاقتصادية التي تعنى بجودة الاستثمار اللغوي. مما يجعلنا نظن بأن التحولات النوعية للدلالة، وليس مجرد الاقتصار الكمي، هي التي تمثل النواة الجوهرية للشعرية.

وينبغي عند تحليلنا لعناصر الشعرية العربية من منظور تاريخي أن نأخذ في اعتبارنا جملة الأعراف والتقاليد المؤسسة للخطاب الثقافي العربي، والتي أدت إلى كثير من التوتر والتناقض في المقولات البلاغية العربية، ويكفي أن نشير في هذا الصدد إلى وضع «القرآن الكريم» في خارطة الأجناس الأدبية العربية، فقد أدرجه البلاغيون-تحرجا وتقوى-في مجال النثر، ثم لم يلبثوا أن أدركوا أنه مفعم بعناصر الشعرية الحقة فقدموه في البلاغة على الشعر مع اعترافهم بأن الشعر عموما أبلغ من النثر، ولهذا فإن الحل الذي قدمه «طه حسين» في العصر الحديث يستجيب لشروط التقسيم العلمي لأنماط الخطاب ويحل بعض إشكالياته في الثقافة العربية،

وذلك عندما رأى أن القرآن ليس بشعر وليس بنثر، وإنما هو «قرآن». على أساس تخصيص مرتبة متميزة، تخرج عن الثنائية المرهقة بين الشعر والنثر والتي أدت إلى كثير من مظاهر اضطراب الأحكام والمعايير البلاغية. وإذا كانت معايير الشعرية الحديثة-خاصة في شقها التداولي الذي سنشير إليه على التوالي-تقيم وزنا بالغا للأعراف القارة لدى المتلقين في تحديد أنماط الخطاب، فإن النص القرآني يظفر في الثقافة العربية بما لا يعادله نص آخر من حيث التميز النوعي الذي يجعل تلقيه يتم في مستوى مخالف لمستوى الشعر والنثر معا. ونعود إلى السياق الذي كنا بصدده في إبراز التحولات المعرفية لبلاغة الخطاب لنلاحظ أن أهم ما حدث في مجال الشعرية هو الانتقال خلال العقدين الأخيرين من المواقع البنيوية إلى نطاق شعرية النص والتداولية الأدبية؛ حيث تجاوزت نظرية الأدب بشكل لافت الإطار المحدود للبنوية، ومازالت تثمر نتائجها المترتبة على ذلك. فإلى جوار مقولات الانحراف المتعددة، وفروض «جاكوبسون» عن الوظائف اللغوية والشعرية، ودراسة الدلالات الحافة الإيحائية نبتت اتجاهات محدثة تعلن أزمة «أدبية الأدب» وما تعتمد عليه من نماذج بنيوية شهدت فترة تألق واضح بفعل كفاءة التلقي والتنظير والإعلام التي تتميز بها المدرسة الفرنسية. وكانت هذه الأزمة ذات صبغة نظرية ومنهجية؛ لأنها تتعلق بالتحديد الدقيق لموضوع البحث، فمع اختلاف وجهات النظر وتعددها حول هذا الموضوع، كانت كلها تجمع على أنه يتمثل في تحليل «عناصر الأدبية»، حيث يسلم الجميع صراحة أو ضمنا بأن موضوع الشعرية يتركز في دراسة الإجراءات اللغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميزة تفصلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية الأخرى، هذه الخصوصية تتميز بأنها منبثقة من الأدب ذاته وماثلة في أبنيته التعبيرية. ولم يلبث الباحثون أن اعترفوا بضرورة الاعتداد باللغة الأدبية كنظام معقد للاتصال يتطلب تجاوز مستويات الجملة والنص معا ليشمل الواقعة الأدبية منظورا إليها في شمولها خلال دائرة التواصل الاجتماعي، مما أفضى إلى اتخاذ موقف تداولي في شرح عمليات الإنتاج والتلقي الجمالي للأدب ضمن ما أطلقت عليه تسمية «النماذج الثقافية».

ولم تصل بحوث الشعرية لهذا الموقف الجديد فجأة، إذ أن الوصف البنيوي المنبثق كان يرتكز على نظرية لغوية تعتد بالثنائيات الماثلة في

مستويات اللغة المختلفة، مما أسفر عن ازدهار بعض التحليلات المنصبة على الأشكال البلاغية كما سنرى خلال هذا البحث، بيد أن ضرورة الانتباه إلى ما أسماه «جريماس, Greimas A.J» بالتشاكل النصي أدى إلى تزايد البحوث اللغوية التي تنطلق من «النص» باعتباره الوحدة الأساسية. وكانت دراسات «فان ديجك Dijk.T.A.Van» أوائل السبعينيات تؤذن بهذا التحول بالرغم من اعتماده على الشعرية التوليدية. وقد اقترح حينئذ بحث «أجرومية النص الأدبي»، ولم يلبث في نهاية هذا العقد ذاته أن دعا إلى نظرية عامة للأدب تشمل إلى جانب النصوص الأدبية عملية التواصل الأدبي ذاتها.

وأدى تطور نظريات اللغة ذاتها إلى تجاوز الثنائية التي كانت مثمرة في حينها ولم تلبث أن أصبحت وهمية،والتي تضع المقاربة المنبثقة في مقابل المقاربة الخارجية. فالوصف الملائم للأبنية النصية ذاتها جعل الدراسين يدركون بأن القراءة، وهي ناجمة عن الأعراف التاريخية والاجتماعية للوقائع الأدبية، لا يمكن إهمالها باعتبارها أمورا تخرج عن نطاق اللغة الأدبية. فليست القراءة مجرد وسيله مادية للاتصال بل هي التي تحدد كيفية هذا التواصل، وتبين عندئذ أن المداخل التي كان يقال عنها إنها خارجية ربما أصبحت هي الوحيدة التي نتمكن عن طريقها من تحديد جمالية النصوص المشتركة في أبنيتها اللغوية بين المستويات الأدبية وغير الأدبية. وأصبحت الشعرية مضطرة إلى الاعتداد بالتأويل وجماليات التلقي وتحليل النصوص عند إنتاجها وقراءتها معا.

2 بلاغة الخطاب

الاتجاهات الجديدة

أخذت بحوث البلاغة الجديدة تنمو منذ نهاية عقد الخمسينيات حتى الآن، عبر ثلاثة آفاق متجاورة ومتتالية. وإن كانت متباينة في أهدافها وبرامجها. ولا تتعلق هذه الآفاق بالاتجاهات الداخلية للدراسات البلاغية الجديدة فحسب، وإنما تمثل طرائق مختلفة في منظور التجديد وأدواته المنهجية، وقد مضت على النحو التالي:

- ولد مصطلح البلاغة الجديدة ذاته عام 1958 في عنوان أحد الكتب الشهيرة التي وضعها المفكر البولوني المولد البلجيكي المقام «بيريلمان Perelman.Ch» تحت أسم «مقال في البرهان: البلاغة الجديدة». ويعتمد هذا الكتاب على محاولة لإعادة تأسيس البرهان أو المحاجة الاستدلالية باعتباره تحديدا منطقيا بالمفهوم الواسع، كتقنية خاصة ومتميزة لدراسة المنطق التشريعي والقضائي على وجه التحديد، وامتداداته إلى بقية مجالات الخطاب المعاصر. وقد عرفت هذه المدرسة فيما بعد بمدرسة «بروكسل» وتفرعت إلى تيارات عديدة متخالفة في الأعوام التالية؛ إذ انبثقت من دراسة المنطق القضائي لكنها لم تلبث أن تجاوزته إلى الفلسفة

والأيديولوجيا بصفة عامة، حتى انتهت في آخر عقد الثمانينيات إلى ما يطلق عليه أزمة الشكلانية والطبيعية الجديدة. ويلاحظ عموما على مبادئها أنها تدور حول وظيفة اللغة التواصلية، وأنها ليست منبتة الصلة بالتقاليد البلاغية الكلاسيكية، على اعتبار أن منظر الخطاب البرهاني يهتم بدوره بالأشكال البلاغية كأدوات أسلوبية ووسائل للإقناع والبرهان. وسنعرض لأهم مبادئها بإيجاز وما يترتب عليها من نتائج في تجديد مفاهيم الخطاب.

- أما التيار الثاني في البلاغة الجديدة، وهو الذي سوف نركز اهتمامنا عليه، فقد نشأ في منتصف الستينيات من هذا القرن، وامتد مشروعه خلال العقدين التاليين، ولم تكن له علاقة تذكر ببلاغة «بيريلمان» المنطقية. بل إنه من بعض النواحي يعمل في الاتجاه المضاد له ولمدرسة بروكسل كلها.

وقد ولدت هذه البلاغة الجديدة في حضن البنيوية النقدية ذات النزوع الشكلاني الواضح. وتتمثل جدتها في أنها تقوم في مقابل التقاليد المدرسية للبلاغة الفيلولوجية. ويمثلها جماعة ممن أطلق عليهم البلاغيون الجدد، معظمهم في فرنسا مثل «جيرار جينيت» و «جان كوهين»و «تودوروف» و «جماعة م» أو «جماعة ليجا» كما تسمى أحيانا. ويلتقون في كثير من مبادئهم وإنجازاهم بمثلى الدراسات المجازية واللغوية في الثقافة الإنجليزية والأمريكية-على اختلاف في المناهج والغايات، غير أنهم يستمدون أفقهم المعرفي من تيارات تحديثية تتزامن مع حركات تجديد أخرى مثل النقد الجديد والرواية الجديدة والسينما الجديدة، وكلها تمثل ظواهر متقاربة قي منبعها ومصبها.

- ويأتي الاتجاه الثالث لتحليل الخطاب بمنهج وظيفي مجاوز للاتجاه البنيوي ومعتمد على السيميولوجيا من ناحية والتداولية من ناحية أخرى، وقد تحول إليه في نهاية السبعينيات بعض أنصار التيار الثاني كما فعل «تودوروف» الذي اعترف عام 1979 بأن السيميولوجيا يمكن أن تفهم باعتبارها بلاغة معاصرة، وقد اتضح أن مفهوم بلاغة الخطاب مرهون بالاعتداد بها كعلم لكل أنواع الخطاب. علم عالمي في موضوعه وفي منهجه. مهما اختلفت الأسماء التي تطلق عليه. إذ أننا نجد من يسميه «النحو العالمي للخطاب» في مقابل من كان يحصره في الخطاب القضائي أو الأدبي. وبالرغم من تنوع مادة الخطاب إلا أنه سيظل هناك «فن شكلي عام» قابل للتطبيق على

مختلف الأنواع. (62-189) وقد التقى هذا التيار ببحوث تحليل الخطاب من منظور وظيفي تداولي لغوي، كما أخذ يصب بشكل مكثف في اتجاهات علم النص كما سنشرح ذلك على التوالي.

بلاغة البرهان:

يرى «بيريلمان» أن نظرية المحاجة لا يمكن أن تنمو إذا تصورنا أن الدليل البرهاني إنما هو مجرد صيغة مبسطة بديهية. ولذلك فإن هدف نظرية«البرهان Argu mentation لديه هو دراسة تقنيات الخطاب التي تسمح بإثارة تأييد الأشخاص للفروض التي تقدم لهم. أو تعزيز هذا التأييد على تنوع كثافته. ومن الصواب المنهجي عدم الخلط بين مظاهر التأمل العقلي المتصل بالحقيقة والمظاهر التي تشير إلى هذا التأييد؛ إذ ينبغي دراسة كل منهما على حدة. مع الاحتفاظ بإمكانية بحث جوانب تداخلهما أو حتى تطابقهما فيما بعد.

ويقول «بيريلمان» في تحديد موضوعه: إذا كانت القرون الثلاثة الأخيرة قد شهدت أعمالا كبرى تدور حول المشكلات الفلسفية والأيديولوجية، واتسم هذا القرن الأخير بازدهار الدعاية والإعلان، فإن المناطقة المحدثين قد أغفلوا هذا الجانب. مما يجعل نظريتنا تقترب مرة أخرى مبدئيا من شواغل عصر النهضة. ولذا فإننا نقدمها باعتبارها بلاغة جديدة. وهناك أسباب عديدة دعتنا لتفضيل المقاربة البلاغية؛ أولها اللبس الذي يمكن أن تؤدى إليه عودتنا إلى أرسطو. فإذا كانت كلمة «الجدلDialectique» قد أطلقت خلال قرون عديدة على المنطق ذاته، فإنه منذ «هيجيل. Hegel, F» وتحت تأثير المبادئ التي تستلهمه قد اكتسبت دلالة شديدة البعد عن معناها الأولي، وتم قبولها بصفة عامة في المصطلحات الفلسفية المعاصرة. وهذا ما لم يحدث لكلمة «بلاغة Rhetorique» التي تدهور استخدامها فلسفيا حتى أصبحت مهجورة، بحيث لا يرد ذكرها مثلا في معجم «لالاند Laland» الفلسفي، ونأمل أن تؤدي محاولاتنا إلى بعث ماضيها المجيد. ومع ذلك فهناك سبب آخر أكثر أهمية وراء اختيار «بيريلمان» لكلمة البلاغة-على ما يقول-وهو يرتبط بالروح ذاتها التي جعلت الأقدمين يقرنون الجدل بالبلاغة؛ إذ يرون أن الفكر الجدلي مواز للفكر التحليلي. لكن الأول يدور حول ما هو

محتمل، بدلا من معالجته للمقولات الضرورية. ولم تتم الإفادة من فكرة أن الجدل يشير إلى الآراء، أي إلى الفروض أو الأطروحات التي يؤيدها كل شخص أو يعارضها بنسب متفاوتة. وهذه المقاربة للبلاغة تهدف عنده إلى إبراز حقيقة هامة، وهى أن كل محاجة برهانية تنمو بالنظر إلى مستمعين. ولهذا فإن دراسة الرأي لابد أن تجد مكانها في هذا المدار.

ويرى «بيريلمان» أن بحوثه البرهانية تتجاوز بآماد بعيدة بلاغة الأقدمين: وتغفل بعض الجوانب التي ظفرت باهتمامهم. فبالنسبة لهم مثلا كان هدف البلاغة قبل كل شئ هو فن الكلام المقنع للجمهور. فهي تتصل إذن باستخدام لغة التكلم، بالخطب التي تلقى في الميادين العامة أمام حشود من الناس. وتستهدف الحصول على تأييدهم للأطروحات المقدمة. ومع أن هذا هو نفسه هدف أية محاجة برهانية فليس هناك ما يحمل الباحث على أن يقصر دراسته على العرض الشفوي للبراهين. ولا أن يحصرها في الجماهير المحتشدة في الميادين. ورفض الشرط الأول يعود إلى الشواغل التي تحرك المناطقة لفهم عمليات الفكر وآلياته. بعيدا عن اهتمامات من يعنون بتكوين النواب والخطباء والممثلين. وإذا كان صحيحا أن تقنية الخطب الجماهيرية تختلف عن المحاجة المكتوبة فإنه نظرا لأهمية الدور الحديث للطباعة فإن هذا الاتجاه يعنى في المقام الأول بالنصوص المكتوبة، مما يجعله يغفل دراسة طرق الأداء وتقنيات الحركة والإشارة، لأن هذه المشكلات تتصل بوظيفة معاهد الفنون الدرامية ومدارس الإلقاء والتمثيل. (61-36).

ويرى الباحث أن ما ينبغي أن يحتفظ به من البلاغة التقليدية إنما هو فكرة المستمعين التي تنبثق مباشرة فهم طبيعة الخطاب. فكل قول يوجه لمستمع. وغالبا ما ننسى أن الشيء ذاته يحدث بالنسبة لكل مكتوب، وبينما نتصور الخطاب بالنظر إلى المستمعين فإن غياب القراء ماديا ربما يجعل الكاتب يظن بأنه وحده في هذا العالم. بالرغم من أن نصه في الواقع مشروط دائما بهؤلاء الذين يتوجه إليهم، واعيا أو بشكل غير واع.

وإذا كانت البلاغة بالنسبة للأقدمين هي دراسة التقنيات التي يستخدمها عامة الخطباء للوصول بأسرع ما يمكن إلى النتائج المستهدفة وتكوين الآراء دون الاجتهاد في التمحيص الجاد. فإن البحث في البرهان لا يمكن أن يقتصر على ما يناسب هذا الجمهور الجاهل. وإذا كان الخطيب مضطرا-

لكي يكون فعالا ومؤثرا-أن يتكيف مع الجمهور، فإن ما يترتب على ذلك هو أن أفضل الخطب ليست بالضرورة هي التي تقنع المفكرين. ومن هنا تنبع أهمية تحليل الحجج البرهانية فلسفيا، وهى ذات طابع عقلي أساسا، لأنها تتوجه إلى قراء لا يخضعون للإيحاءات والضغوط والمصالح والأهواء. وعندئذ يتضح لنا أن هذه التقنيات البرهانية تبدو على كل المستويات. سواء كان الأمر يتعلق بنقاش عائلي، أو بحوار جدلي في وسط مهني متخصص. أو بمحاجة أيديولوجية. وإذا كانت نوعية المستمعين الذين يؤيدون بعض البراهين في مجالات التخصص الدقيق هي ضمان قيمتها فإن أبنية البراهين المستخدمة في المناقشات اليومية هي التي تجعلنا ندرك سبب وكيفية فهمها. (61-39).

والخاصية الأساسية لهذه البلاغة الجديدة أنها «منطقية» وليست تجريبية. فنظرية البرهان التي تهدف إلى بحث سبل التأثير عبر الخطاب بشكل فعال في الأشخاص كان يمكن أن تدرس كفرع من علم النفس، وعندئذ تتحول إلى موضوع يتصل بعلم النضج التجريبي ؛ حيث نضع موضع الاختبار مختلف البراهين أمام مجموعات متنوعة من المتلقين الذين يتم اختيارهم بطريقة منظمة، كي نستطيع استخلاص بعض النتائج الهامة من هذه التجارب. وهناك بالفعل اتجاهات في علم النفس تمارس بنجاح كبير هذه التقنيات. لكن موقف المنطقي الفيلسوف يختلف عن ذلك، ومهماته وإجراءاته مغايرة لما يفعله الآخرون. فهو يعمد أولا إلى تحديد خواص الأبنية البرهانية التي يجب تحليلها قبل القيام بأية تجربة يراد بها اختبار فعاليتها. ومن ناحية أخرى فهو يرى أن منهج المعمل لا يصلح لتقديم تحديد دقيق لقيمة الحجج المستخدمة في العلوم الإنسانية. وأن طريقته تختلف أيضا بشكل جذري عن طريقة هؤلاء الفلاسفة الذين يجتهدون في أن تكون أفكارهم وتأملاتهم محصورة في المشكلات الاجتماعية أو السياسية أو الفلسفية، مستلهمين النماذج التي تتيحها العلوم التجريبية، مما يدعوهم لرفض كل ما لا يتوافق مع هياكلهم الموضوعة مسبقا بحجة أنه خال من القيمة. ويصرح «بيريلمان» بأنه يستلهم عمل المناطقة ويتخذ مناهجهم التي أعطت ثمارا جيدة منذ قرن تقريبا، إذ أن «المنطق قد استطاع أن يظفر بدفعة قوية منذ منتصف القرن الماضي عندما كف عن تكرار الأشكال

القديمة، وأخذ في تحليل أدوات البرهان، التي يستخدمها الرياضيون بالفعل. فالمنطق الشكلي الحديث قد تتأسس باعتباره دراسة وسائل البرهان الرياضي. لكن مجاله ظل محدودا، مما يدفع المناطقة إلى استكماله بنظرية برهانية. وهذا ما نهدف إلى وصفه عبر تحليل أدوات الاستدلال الملائمة للعلوم الإنسانية». (61-41). ومن أهم المبادئ التي تعنينا كذلك في هذه البلاغة ربط الشكل بالمادة ومقاومة الاتجاه المدرس إلى الفصل بينهما. على أساس أن تقنيات العرض والتقديم قد لقيت نجاحا واضحا في اتجاه معين أدى بها إلى أن تنحصر في المجالات البلاغية. اعتمادا على تصورها باعتبارها فن الكلام والكتابة الجيدين ؛ أي فن عرض الفكر بطريقة شكلية محضة. ويرى «بيريلمان» أنه ينبغي أن نثور على هذا التصور الذي يعد السبب في تدهور البلاغة وعقمها واحتفائها بالجانب اللفظي، مما جعلها جديرة بالإهمال في نهاية الأمر. ولا يتأتى ذلك إلا برفض أي نوع من الفصل في الخطاب بين الشكل والمضمون. وعدم دراسة الأبنية والأشكال الأسلوبية بمعزل عن الهدف الذي ينبغي أن تؤديه في عمليات البرهان. بل يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يلاحظ أن بعض الأشكال التعبيرية يمكن أن تنتج تأثيرا جماليا محددا، يرتبط بالاتساق والهارمونية والإيقاع، وغير ذلك من الخواص الشكلية. وأنها لذلك قد تمارس فعالية برهانية لما تثيره من إعجاب أو بهجة أو هدوء أو إثارة ؛ أي لما تؤدي إليه من إيقاظ الانتباه والحساسية أو تخديرهما بدون أن يتم تحليل جميع تلك العناصر بشكل مباشر بالنظر إلى مضمونها البرهاني الوظيفي. مما يجعله يدعو إلى إقصاء دراسة هذه الآليات عن مجال البلاغة البرهانية بالرغم من أهميتها بالنسبة للخطاب، الأمر الذي يؤدي إلى وضع حد فاصل بين البلاغة المنطقية والأدبية. (61-230).

ويمضي تنظير هذا الفيلسوف في ذلك الاتجاه إلى مداه، عندما يميز بين البلاغة كإجراء طبيعي أو مفتعل. على أساس أن الإجراء هو طريقة العمل من أجل الوصول إلى نتيجة محددة. مثل إجراء التصنيع وهو الوسيلة التقنية لإنتاج سلعة ما. وبقدر فعالية الوسيلة وقيمتها المضبوطة يعتد بها كأداة أو إجراء. ويلاحظ أنه كثيرا ما يقع هذا المصطلح «الإجراءDrocede» في دائرة التدني فيصبح شريكا في ثنائية فلسفية مرادفا للمظهر الكاذب.

وبهذا الشكل يبدو نتيجة طبيعية لحالة محددة هي في واقع الأمر تظاهر مصطنع، أو أداة متخيلة للوصول إلى غرض معين. مثل الدموع الكاذبة لاستدرار العطف، أو المجاملة المسرفة بغرض النفاق. كما يلاحظ أن الإجراء الموجه للغير، مثل البيان والبلاغة في جميع صورها، عرضة لأن يسقط في هذا المصير بشكل دائم مما يهدد مصداقيته وقيمته البرهانية. وكثيرا ما يكفي أن نصف خطابا ما بأنه «بليغ» لكي نسلبه فعاليته. إن كثيرا من كتب البلاغة والخطابة التي تعدد إجراءات الإقناع توصف بأنها مصطنعة أو شكلية أو لفظية. وبهذا نجدنا-كما يقول بيريلمان-. حيال هذه المجموعة من الثنائيات المتعادلة:

طبيعي	،	مضمون	،	واقع
مصطنع		شكل		لفظ

هذا التدني في قيم الخطاب التأملي الذي يتم تلقيه باعتباره إجراء يجعلنا نفضل الخطاب العفوي غير المعد مهما كانت نواقصه.

ويتم تلقي الخطاب باعتباره إجراء عندما لا نشعر بأنه منبثق من موضوعه، فالمستمع عندما يتجاوب مع الخطيب في احترام القيم الممجدة والإعجاب بها يندر أن يحكم عليه باعتباره مستخدم إجراء بليغ، لكن من لا تعنيهم هذه القيم لن يروه بنفس الطريقة. وكثيرا ما يعلق المستمعون: «إنها كلمات فحسب!» لإدانة الآخرين لما يبدو في خطابهم من فراغ وخلو من القيم التي يعتدون بها. كما يمكن أيضا أن نشعر بهذا الانطباع، وبأننا حيال إجراءات بلاغية حتى في حالة الاتفاق على القيم عندما يبدو أن الخطيب يتخذ قواعد وتقنيات، لا تتوافق بشكل طبيعي مع الموضوع، لشدة أناقتها واتساقها.

فبدون أن تشتمل وسائل الإقناع على عناصر آلية أو مصطنعة أو مفتعلة نجد أن مجرد وجود هياكل برهانية أو تقنيات تستهدف الإقناع وتقبل الانتقال إلى أقوال أخرى نظريا يكفي لكي يثير شبهة الإجراء البلاغي. ولكي تصح هذه التهمة من الضروري ألا تقبل هذه التقنية البرهانية التي يتم التقليل من شأنها باعتبارها إجراء قابلا للتفسير بشكل أفضل، أي باعتبارها مطابقة تماما لطبيعة الأشياء ذاتها. ويرتبط بذلك الإجابة عن سؤال محدد وهو: كيف نتفادى وسم الخطاب بأنه مجرد إجراء؟ وقد نصل

إلى هذا الهدف بتأكيد أن الخطاب نتيجة لواقع، وأيضا بمجموعة من التقنيات التي تؤدي إلى تفادي إثارة الانفصام بين الشكل والمضمون، وتضمن عدم إمكانيته. على أن الطريق الصائب لذلك هو ملاءمة الأسلوب للموضوع، كما يتصوره المستمع أو المتلقي، إذ كثيرا ما تؤدي هذه الملاءمة إلى تفادي هذا الانفصام. وتقوم العناصر التي يمكن تأويلها بأنها علامات على العفوية بدور-فعال في تلاؤم الأسلوب مع الواقع وزيادة درجة الاقتناع به بالتالي.

وبصفة عامة ينتهي «بيريلمان» إلى القول بأنه لا يوجد أدب بدون بلاغة، على أن نفهم من هذا المصطلح فن التعبير، لكن أدوات هذا الفن تفقد فعاليتها بقدر ما يتم تلقيها باعتبارها مجرد إجراءات بلاغية. فالقيمة البرهانية لا تتعرض للإهدار مادام منتج الخطاب يعطي إيحاء قويا عن نفسه وعن الأشياء، ويقدم لهما صورة لا تحمل المستمع على الفصل بين الإجراء الواقع. وقد تكون علامات الارتباك والصدق مفيدة لتفادي هذا الفصل. وكل مظاهر النقص التي قد تبدو ضارة للوهلة الأولى بالنسبة للتأثير البرهاني يمكن أن تصبح مفيدة له، وفي مقدمتها دلائل الارتجال والعفوية ا لصادقة. (61-688).

وبرغم هذا الهجوم المركز على الأبنية البلاغية التي لا تخلو من طابع الإجراء الذي يقلل من قيمتها البرهانية فإن مبادئ هذه المدرسة تسهم بشكل فعال في الحد من غلواء التحليلات الشكلية. وتشير إلى ضرورة الاهتمام بالوظيفة على المدى البعيد في الخطاب برمته. وتصبح مهادا فلسفيا صالحا لصياغة الفروض التفسيرية اللازمة لفهم الأشكال البلاغية وما يمكن أن يؤدي إليه الإسراف في درجة كثافتها الكمية من إهدار لفعاليتها الوظيفية، كما حدث بشكل بالغ في عصور البديع الزخرفي للبلاغة العربية، حيث أصبحت تلك الإجراءات هدفا في حد ذاته، ففقد التعبير قدرته الحقيقية على الإثارة الشعرية وأحدث ردود فعل عكسية، مما عزز الشعور بالانفصام عن الواقع وأدى إلى التدني في مستوى الخطاب الأدبي.

وسنقف عند فكرتين محوريتين من برنامج «بيريلمان» البرهاني لعلاقتهما الوثيقة بالفروض التفسيرية لفهم أهم الأشكال الأدبية، مما يعيننا في توضيح معالم هذه البلاغة الجديدة وصلتها بالبلاغة الأدبية العامة. فخلال تحليله لعمليات «القياس Analo gie» ودوره في الأبنية البرهانية، وهى العمليات

التي تقع في جذر أهم الأشكال البيانية من تشبيه واستعارة، انتهى إلى نتيجة هامة فحواها أن القياس يعد نقلا للبنية والقيمة معا. على أساس أن التفاعل الذي ينجم عن الربط بين المقيس والمقيس عليه، وإن كان يؤثر بشكل أوضح على المقيس فإنه يؤثر أيضا على المقيس عليه. هذا التأثير يتجلى بطريقتين: من خلال البنية، وعبر انتقال القيمة المترتبة عليها. وبهذا فإن الأقيسة تلعب دورا هاما في عملية الابتكار وعمليات البرهان معا. خاصة لما يتبعها من نمو وامتداد. فانطلاقا من المقيس عليه، أي المشبه به أو المستعار، يؤدي القياس إلى بلورة بنية المقيس-أي المشبه أو المستعار له، ووضعه في إطار تصوري خاص. يقول أحد العلماء مثلا إن الدراسات الأولى التي وصفت الكهرباء باعتبارها «تيارا» أضفت إلى الأبد شكلا محددا لهذا العلم. هذا الشكل ينجم عن أن التقارب بين ظواهر الكهرباء والسوائل قد أتاح الفرصة لاستكمال التماثل والقياس وتدقيقه ونموه. مما يدفعنا للتساؤل إلى أي حد يصل امتداد القياس؟ ومن الطبيعي في جميع المجالات أن تنمو الأقيسة بقدر ما تجد ضرورة لذلك ولا يحول دونها شئ. وكما كان يقول «ريتشاردز» لا يوجد قياس شامل، فبوسعنا أن نستخدمه مادمنا في حاجة إليه. مع التنبه دائما لاحتمال مواجهة خطر السقوط. وفي امتدادات القياس تتميز أدوات الابتكار والبرهان وتفترق عن بعضها. فللوهلة ليس هناك ما يمنع من امتداد الأقيسة-أي شمول التشبيهات والاستعارات-لجميع المجالات الممكنة لنرى ماذا تسفر عنه. لكن من وجهة النظر البرهانية، وهى تفيدنا كثيرا في التصنيف البلاغي، يجب أن يظل القياس في داخل حدود لا يتجاوزها إذا أريد به دعم فكرة معينة أو انطباع خاص. وكثيرا ما تكون تنمية القياس تعزيزا لقيمته، غير أنها قد تعرض المتكلم لخطر هجوم المتلقي بعبارة بسيطة لكنها قاتلة «القياس مع الفارق» وسنرى أهمية هذا المبدأ عند تحليل بعض الأبنية الشكلية البلاغية. والفكرة الثانية المتصلة ببعض الفروض الفلسفية التي تقدمها بلاغة البرهان تتمثل في ربط الأبنية النحوية بحالات المجتمع وحركيته. ويشير «بيريلمان» في هذا الصدد إلى أن بعض البحوث اللغوية قد أوضحت مناسبة أبنية معينة للمجتمعات التي تقوم على المساواة والمبادرة الفردية، وأخرى للمجتمعات المؤسسة على النظم المتراتبة الشمولية. فقد قام الباحث الألماني «هينزباتشر. er. H-Pach» مثلا

بدراسة الألمانية وأبنيتها في المجتمع النازي مقارنة بغيرها. وانتهى إلى أن الأشكال النحوية في مجتمعات المساواة تركز على المحمولات والتقييمات التي يقوم بها الفاعلون. بينما نجد أن لغة المجتمعات المتراتبة تعتمد على الحث والتحريض. وقواعدها ونحوها لهما طابع سحري مقدس، بحيث يبدو أن الرموز اللغوية لا تمثل الأشياء بل تتحول هي ذاتها إلى أشياء، إذ تحتل مكانا محددا في سلم القيم، وتسهم في الشعائر من مستواها الخاص. وبينما نجد اللغة في المجتمعات الديموقراطية ملكا لكل الناس، تتطور بحرية تامة، يتم تجميدها وتثبيتها في المجتمعات الترابتيه. بحيث تكتسب التعبيرات والصيغ طابعا شعائريا؛ إذ يتم تداولها في مناخ من الاتصال والخضوع الشامل. ومع ذلك يكفي أن لا تكون، هذه الصيغ إجبارية، أن لا تسمع بنفس روح الاتصال لكي تتحول إلى مجرد عبارة مصكوكة. (61-264). ولعل بعض النظريات التي تعتمد على القياس الأسلوبي لمعدلات نسبة الجمل الاسمية والوصفية أو الفعلية في الخطاب الأدبي قد استمدت منظورها من هذه الملاحظات الفلسفية العامة للغة واختلاف أنماطها التركيبية بأنماط المجتمعات. وإن كانت علاقة هذا اللون من البلاغة البرهانية بنمو التيارات البحثية التقنية لأنواع الخطاب الأدبي لا تزال ضعيفة على المستوى التداولي. ويكفي أن نشير إلى أبرز إنجازاتها في رد الاعتبار الفلسفي لكلمة بلاغة والإسهام في العودة إلى إثارة قضاياها الجوهرية من منظور أفاد من تطور معطيات المنطق الحديث وشارف أفق علوم الاتصال، الجديدة.

البلاغة البنيوية العامة:

تبلور هذا الاتجاه في عقد الستينيات من هذا القرن، في كتابات مجموعة من النقاد البنيويين من المدرسة الفرنسية والألمانية، حتى أعلنته «جماعة م Groupe U» في بحوثها المتتالية. ويتميز بعدد من السمات، من أهمها قطيعته الفعلية مع التقاليد البلاغية القديمة، وغلبة الطابع غير التاريخي عليه. وارتباطه الوثيق بالتجربة الشكلية. واتخاذ مبادئها وسيلة لإضفاء الطابع العلمي، لا الأيديولوجي، على بحوثه. بعد تغير المنظور العام بانتصار البنيوية وما بعدها؛ خاصة عندما قام علم اللغة بدور العلم القائد، وتزعم في

الثقافة الغربية المعاصرة الاتجاه المحدد إلى التحليل التقني. مما برزت معه «العلامة Signe» باعتبارها نقطة البدء في استكشاف الرسالة طبقا للمفهوم المتداول في علوم الاتصال الحديثة.

وتفضي بنا مراجعة المبادئ الأساسية للبلاغة العامة إلى الكف عن إضفاء الأهمية القصوى للعبارة، كما كانت تفعل البلاغة الكلاسيكية، لاستعادة مكانة الموضوعات والترتيب، مما يجعل من الضروري تحديد أجزاء القول في علاقاتها المتبادلة. وفي مستويات وصفها اللغوية. وقد اهتم أنصار هذا الاتجاه البنيوي تبعا لذلك بتحليل علاقات الأجزاء الخمسة المعروفة في البلاغة، وهى: الأغراض والترتيب والعبارة والذاكرة والفعل، بنظائرها في النظام اللغوي الحديث. وذلك عن طريق التمييز بين عمليات التلفظ واللفظ ذاته، فجعلوا الذاكرة والفعل من قبيل عمليات التلفظ والعناصر الثلاثة الباقية هي اللفظ ذاته. كما أن هناك منهم من ربط مفهوم الغرض البلاغي بالمستوى الدلالي، ومفهوم الترتيب بالمستوى النحوي، وجعلوا العبارة قادرة على المستويين الصوتي والصرفي، كما سنذكر بالتفصيل عند الحديث عن عمليات التصنيف الحديثة. (62-202).

بيد أن البلاغة العامة تعمد أولا إلى وصف العمليات البلاغية في جملتها على أسس جديدة، باعتبارها تحولات أو انحرافات، تتضمن تصورات عديدة.، وتميز بين مجموعتين كبيرتين من هذه التحولات: إحداهما تتصل بجوهر المادة، والأخرى بعلاقاتها، فالأولى تعاني فيها الوحدات ذاتها من التحول، والثانية تظل الوحدات كما هي، ولا يمس التحول سوى علاقاتها. وهم يصفونها بالطريقة التالية:

- العمليات الجوهرية: ولا يمكن أن تتم إلا بشكلين؛ أحدهما حذف الوحدات. والثاني إضافة وحدات جديدة. وبفضل آليات التركيب نجد أن أي تحول ظاهر يعود في نهاية الأمر إلى عمليات حذف أو إضافة لبعض الوحدات. ومن الممكن أن نتصور عملية مزدوجة يتم فيها إجراء الحذف والإضافة معا.

- أما العمليات العلائقية: فهي أبسط من ذلك بكثير، لأنها تقتصر على تغيير النظام الأفقي الممتد للوحدات، دون أن تؤدي إلى تعديل في طبيعتها. وهذا ينتج في الواقع نوعا من «التناوب» أيا كان النمط الذي ينتهي إليه.

وينحصر حينئذ في تغيير ترتيب النظام السياقي لسلسلة الكلام المنطوق أو المكتوب. (49-91).

وبناء على ذلك نجد هؤلاء البلاغيين الجدد يقومون بتحليل مستويات التغيير على عدة محاور؛ التغيير اللفظي والتركيبي والدلالي، مركزين على العلاقات القائمة بينها. حيث يرون أن التغيير اللفظي إنما هو عملية تؤدي إلى تعديل التدفق الصوتي، أو الاسترسال الخطي للرسالة، أي تغيير شكل الرسالة من حيث إنها ذات مظهر صوتي أو خطي. وينجم هذا التعديل في التدفق الصوتي بتغيير حرف أو أكثر. مما يجعلنا نلاحظه بفضل اندماجه في الوحدة الأعلى منه. وبالفعل فإن تسلسل الأصوات دون أن يكون لأي منها فرصة الدخول في علامة لغوية قد يعتبر تغييرا لفظيا، لكنه لا يمكن تعريفه إلا من الخارج قياسا على تسلسل صوتي آخر يدخل بوضوح في وحدات أعلى ذات كيان قائم من قبل، ولهذا يظل من المهم أن تبرز هذه الوحدات العليا، وهى الكلمات المكونة من حروف ومقاطع. على أنهم يهتمون في هذا السياق بجانبها الصوتي المنطوق والخطي المكتوب ؛ باعتباره داخلا في الصورة التي يكونها المتكلم عن لغته. كما يوضحون المنظور الذي يتخذونه أساسا بالنسبة للجسم اللغوي، وذلك باختيارهم لثلاثة مستويات متراتبة. أولها ما يطلق عليه «ما تحت اللغوي» وهو مستوى الخواص الخلافية في اللغة، والتي لا تشكل بذاتها تعبيرا، مثل الجهر والهمس والأنفى واللثوى والحلقى في الصوتيات. والأشكال الكتابية للحروف المستقيمة والمدورة وطابعها في الرسم وخواصها في أول الكلمة أو وسطها أو آخرها، وقابليتها للاتصال أو الانفصال وبقية تشكلاتها الخطية المنوعة. هذه كلها تقع فيما يسمى المستوى «تحت اللغوي».

والمستوى الثاني في تحليلهم هو الذي يطلقون عليه «المستوى الأولي» وهو المتعلق بالحروف ومجموعاتها التي تشكل عناصر صرفية للعلامات. أو تشكل مقاطع تقوم بدورها في تكوين الكلمات. والمستوى الثالث هو «المستوى المركب» وهو الخاص بالتراكيب أو مجموعات الكلمات والمتتاليات المتماسكة التي تكون بدورها جملا وفقرات تامة.

وإن كانوا يرون أنه من الممكن تطبيق معيار أدق في هذا التصنيف، ذي طابع عملي تجريبي. فعندما تكون لدينا مجموعة من العناصر ذات امتداد

أفقي فإننا يمكن أن نعتد بهذا الطابع الطولي لها كما يحدث في المستويين الثاني والثالث. وعندئذ يمكن أن نشير بالضبط إلى الموضع الذي تم فيه تعديل جوهري في هذه المجموعة. وهكذا نلاحظ عملية الحذف أو الإضافة وأين تتم، في بداية الوحدة أو وسطها أو نهايتها. وغالبا ما تتم الاستعانة في هذا الصدد بالشعر، لأنه يحدد الموقع بدقة تبعا لعملية النظم التي تفرض مكانا للوحدات، مما يجعله يتضمن شفرة إضافية للغة، توجب عليها أشكالا تكميلية يتوقعها المرسل إليه، كما يلاحظ في التغييرات اللفظية والتركيبية. (49-97).

وإذا كان مستوى التغيير اللفظي يحيل إلى الصوتيات والصرف فإنه عندما يتم التغيير التركيبي في الجمل، وتنجم عن ذلك نتائج بلاغية فإنه يحيل أولا إلى النحو. وهكذا فعلينا أن نحدد درجة الصفر الخاصة به حتى نميز النتائج البلاغية. مستفيدين بقدر الإمكان من النحو التحويلي ومن الاتجاه الوظيفي في اللغة. وطبقا لذلك فإن النحو يصف التوافقات الممكنة بين العناصر المكونة للجملة التي يحددها تبعا للتوافقات التي تشترك فيها. فالنحو إذن يشمل علاقات جوهرية بنيوية بين الوحدات الصرفية، بما يؤدي إلى أن يكون الوصف النحوي خاليا من عدد كبير من المعايير المنطقية أو الملامح الدلالية التي علقت به من ميراثه التقليدي العريق. ومع ذلك فمن الصعب استبعاد جميع القيم الدلالية من مجال النحو. فعندما يضع النحاة مثلا مراتب مثل المبني للمعلوم مقابل المبني للمجهول، أو مرتبة المفرد مقابل المثنى والجمع فإن عليهم أن يأخذوا بعين الاعتبار جانب المعنى في تحليلهم. وإن كانوا لا يحتفظون له بنفس درجة الأولوية السابقة. وبصفة عامة فإن النحو يظل يحتل مكانا يسبح بين الصرف والمنطق والدلالة. وهكذا عندما يكتشف «جاكوبسون» مظهرا «أيقونيا Iconique» يتعلق بالرسم البياني في الظواهر بأنه يفضي بنا إلى منطق بنية الجملة.. وكما يقول فإن ترتيب الكلمات في معظم اللغات المعروفة يستجيب لعوامل عدة طبقا لمنطق المعنى. كما يستجيب لتتابع الأفعال طبقا لترتيب الأحداث الزمني. ويجعل الأولوية للفاعل على المفعول، فهو بطل الرسالة. إلى غير ذلك من المراتب المحددة.

وهذا يعني كما يقول البلاغيون الجدد انه بدون أن نتخلى عن تمديد

التغييرات التركيبية، طبقا للمنظور التوزيعي (Distributionnel) لا ننسى أنها تعمل بطريقة ملائمة لارتباط المحتوى بالعبير. وهنا يطرح هؤلاء الباحثون سؤالا أوليا عن درجة الصفر النحوية، موازيا لما أشرنا إليه من قبل عن درجة الصفر البلاغية. ويقولون إنه بدون الدخول في مناقشات مطولة عن الجملة والعبارة وقواعدها فإن علينا أن نقيم نموذجا بسيطا مقبولا من غالبية الباحثين يخدم هدفنا كمنطلق أولى. ويرون أن درجة الصفر النحوية يمكن أن تنحصر في اللغة الفرنسية-ومثلها في ذلك العربية بشكل عام-في وصف عملي لما يطلق عليه «الحد الأدنى من الجملة التامة» ويتكون من وحدتين إحداهما اسمية والأخرى فعلية، ومن ترتيبهما، بها يكون مبتدأ وخبرا أو فعلا وفاعلا، ومن التوافق الضروري بين علاميتهما. هاتان الوحدتان تعرفان تركيبا بسيطا يتمثل في حضور اسم معرف وفعل محدد الزمن والشخص والعدد.

وسواء كان الأمر يتعلق بالمنظور البلاغي أو النحوي فإن ترتيب الكلمات هو المظهر الرئيسي للتركيب وما ينجم عنه من مسائل التقديم والتأخير. وعندما يتلاعب الشاعر بالجملة العادية ليجري على نظامها عشرات التحويلات فإنه يعطينا فكرة واضحة عن التنويعات المختلفة التي يقدمها توزيع الوحدات بعناصرها العديدة. ولا يمكن أد تكون هذه التنويعات دون جدوى. وربما يكون من المثمر على المستوى البلاغي أن نقيم تمييزا بين النظام العقلي والنظام العاطفي للكلمات. فالفرق بين جملتين مثل «امرأة جميلة» و «جميلة هذه المرأة» يستجيب لذلك التمييز فعلا.

وبطبيعة الحال فان الوحدات التي تلزم بمكان محدد في الجملة لا تتمتع بحرية الوحدات المتحركة. مما يجعل من الصعب أن نلاحظ الانحرافات التي تتصل بالوحدات المرنة. ومن الملائم عندئذ أن نقيم درجات من الأوضاع العادية وما يترتب عليها من اختلالات. ومن الراجح حينئذ أن نعتبر تغيرات التقديم والتأخير من قبيل التناوب. لأنها تتصل بتفجير مكان الوحدات فحسب وإحلال بعضها محل البعض الآخر. ويمكن أيضا أن نعتبرها من قبيل الحذف والإضافة، لأنها تتضمن حذف عنصر من مكانه أو موضعه وإضافته إلى موقع ليس له. واتباع نفس الإجراء مع عنصر آخر وهكذا. لكن كل هذا يتم داخل سياق معطى، ولا يمس التغيير سوى المحور

التركيبي السياقي، بينما يمس الإحلال المحور الاستبدالي. لأنه يلجأ إلى وحدات خارجية دخيلة على القاعدة. على أن هذا التناوب-لطبيعته المشتركة- يعتبر عملية غنية في إجراءاتها، بفضل حركية الأوضاع التي يشملها، مما يجعله ذا خواص تركيبية في المقام الأول (49-120) ولكي يوضح البلاغيون الجدد طبيعة هذه العمليات التركيبية يقومون بتحليل الأوزان الشعرية باعتبارها مظهرا لنظام إيقاعي شامل تتجلى فيه عملية وحيدة هي الضم أو الإضافة. ففي الواقع نجد أن النص الذي ينحل إلى عبارات وجمل وكلمات يترجم إلى التنغيم والوقف، أو إلى الصمت وعلامات الترقيم الأخرى، أي أن النظم يضيف مفهوم قطاع البيت الشعري، وهو يتحدد بتوزيع جوهري دقيق على أساس المقاطع المنبورة، أو التفاعيل المنتظمة حسب نوع الشعر.

وهكذا فإن بيت الشعر يمثل ظاهرة شاملة لعملية الضم في التغيير التركيبي. ومع ذلك فهم يرون أنه من الممكن أن نعكس المنظور، فنبدأ من منطلق يعتبر الوزن وهو في حالة ممارسة عمله على المقاطع جوهريا، وليس على الوحدات الصرفية، على أساس أنه ينتمي إلى مستوى ما قبل النحو، وعندئذ نصل إلى أن النحو يعتمد في الشعر على الوزن وليس العكس، مما يسمح لنا بأن نقيم بسهولة حالات الانحراف التي تعوق فيها وقائع النحو التسلسل الإيقاعي لتوافق البيت بمصراعيه مع الجملة اللغوية، وهي التي تسمى في العروض العربي بظاهرة التضمين. ويمكن أن نصل إلى ذلك أيضا بالمحافظة على الموقف الأول، على اعتبار أن الوزن مجموعة من الانحرافات أو التحولات الخاصة في داخل النظام وهنا يعتبر التضمين حذفا جزئيا للشكل الوزني.

ومع أن إيقاع الجملة ليست له قوانين محددة إلا انه يدخل في النظم ويمكن أن يقاس طبقا لعدد التغييرات التركيبية بالضم، ومهما كان اعتبار مظاهر اتساق الإيقاع انحرافات يبدو غريبا لنا، فإنه ينبغي أن نلاحظ أن الخطاب المستعمل عادة لا يعنى كثيرا بخلق توازنات منتظمة. وهو لا يبدأ في تشكيل هذه التوازنات إلا عندما يبتعد عن الاستعمال المتوسط ويشرع في «الترتيب الجيد» للكلمات وعندئذ يهدف إلى تحقيق غرض فعال غريب عن الرسالة التي تتوخى مجرد التوصيل، لافتا النظر إليها في ذاتها، ومبرزا تميزها التعبيري، مما يجعل إجراءات الاتساق الإيقاعي أشكالا بلاغية بلا

ريب، ويمكن أن نضرب مثلا على ذلك من قبيل التوازي-النحوي أو الصرفي-باعتباره من أبسط الأشكال، ففي العبارة السياسية التالية:

«الحق فوق القوة، والأمة فوق الحكومة»

نجد أن «السيميترية» فيها تنجم من تكرار بنية نحوية عادية، مما يعتبر من منظور بلاغي «إضافة لها. وقد يشعر الملتقى ذاته بملاءمة هذا النوع من التكرار التوزيعي، حتى للوحدات الصغرى في خلق إيقاع متجانس في التعبير، ومادمنا قد شرعنا في ضرب أمثلة عربية تخفف من صرامة هذه المقولات التنظيرية، فلا بأس من «إضافة» مثلين آخرين، فمن أمثلة اهتمام الشعراء بالتوازي الصرفي ما يروى من أن عباس بن ناصح قد وفد على قرطبة، فأنشد أدباءها قصيدته التي يقول فيها:

تجاف عن الدنيا فما لمعَجِّزٍ

ولا حازم الا الذي خط بالقلم.

فاعترضه يحي الغزال-أحد أوائل الشعراء الأندلسيين-وقال: وما الذي يصنع مُفَعِّل مع فاعل؟ قال: فكيف تقول أنت؟ قال؛

تجاف عن الدنيا فليس لعاجز... ولا حازم..

فاستحسن عباس ذلك منه وقال: والله لقد طلبها عمك ليالي فلا وجدها. أما المثال الثاني فهو أخطر من ذلك، لانه يتصل بقوانين التوازي «السيمتري» في أنساق الجمل المتتالية في النثر والنظم معا، إذ يضبط جماليات التفاوت المحسوب بينها في الطول طبقا لنظام خاص، مثل ذلك الذي أشار إليه «جاكوبسون» في شعريته، ويقضي بأن الوحدة الثانية ينبغي أن تزيد قليلا عن الوحدة الأولى. مما يتفق مع الملاحظات العفوية التي نجد أمثلة عليها في البلاغة العربية الحافلة بالعناصر التوزيعية، كقول أحد دارسي الترسل والكتابة «فأما الفِقَر المختلفة فالأحسن أن تكون الثانية أزيد من الأولى، ولكن لا بقدر كثير، لئلا يبعد على السامع وجود القافية فيقل التلذاذ بسماعها أليس هذا هو السبب الجمالي في النقد الحديث وان كانت الملاحظة الصوتية صحيحة) فإن زادت القرائن على اثنتين فلا يضر تساوي القرينتين الأوليين وزيادة الثالثة عليهما، وان زادت الثانية على الأولى يسيرا والثالثة على الثانية فلا بأس لكن لا يكون اكثر من المثل. ولابد من الزيادة في أواخر القرائن» (4- 213) وأحسب أن مبحث أطوال الجمل،

والنظام الأمثل لها جماليا في كل من الشعر والنثر يمكن أن يصبح من مباحث الأسلوبيات التطبيقية للشعرية والبلاغة الجديدة. والذي يهمنا في السياق المتصل بعلاقة النمو بالبلاغة هو أنه منذ اللحظة التي يفرض الاتساق نفسه فيها على التركيب، كشكل عادي له وقاعدة متبعة فيه، فإن الخروج عليه يمكن أن يعد هو الآخر انحرافا يولد شكلا بلاغيا جديدا بالقياس إلي الشكل المتبع المتوقع، مما يضفي طابعا حركيا مرنا على حساب الأشكال. (49-127).

فإذا جعلنا القاعدة التركيبة-أو نقطة الصفر البلاغية-تتمثل في الحد الأدنى من الجملة المكونة من اقل عدد من الوحدات الصرفية، فمن البين أن يعد أي مساس بعناصر هذه المجموعة المصغرة حذفا يتحول إلى شكل بلاغي، وإن كان الأولى أن يؤخذ متوسط الطول في المستوى المدروس باعتباره ممثلا للنقطة المحايدة المقاس عليها.

ويبدو أن الحذف الجزئي لا يتمثل في المستوى النحوي كثيرا، لأنه يرتبط بأصغر الوحدات المكونة. وربما كان هذا يتصل بظاهرة «النحت» التي يدمج فيها اسم وصفة، أو فعل وفاعل لتكوين كلمة واحدة مثل البسملة والحوقلة وغيرها من الكلمات العربية.

أما الحذف التام فيؤدي إلى الاختزال، ويتمثل في أن تظل المعلومات قائمة مع نقص العبارة، فقد يحذف الفاعل وهو مفهوم، أو يحذف الفعل، أو تختزل الجملة كلها ولا يبقى دليلا عليها سوى إشارة دالة يسيرة. إلى غير ذلك من أشكال الحذف المعروفة في النحو والبلاغة.

وإذا كانت الجملة الصغيرة التامة قد قدمت باعتبارها نموذجا للحد الأدنى من العبارة، فإنها قد تمثل أيضا من بعض النواحي الحد الأقصى لها، وإن كان من المسموح به والمتداول أن تتعدد مكوناتها الرئيسية، وان تضاف إليها وحدات أخرى، على أن يعتبر ذلك من قبيل الانحراف، فأن تولى هذه العناصر أولوية في مجال الامتداد الطولي للعبارة من ناحية، وأن تتراخى علاقات التماس والتجاور بين المكونات الأصلية-بالجمل المعرضة مثلا-من ناحية ثانية، وأن تعدل أبنية الجملة تبعا لذلك، كل هذا يعدا انحرافا عن النمط الأولى المحدد.

فالإضافة البسيطة تمثل على الأقل حالة من المخالفة التي لا تتعلق

بالشفرة النحوية، إذ أنها إضافة عناصر يمكن أن تعد مغلقة، كما يحدث في الأفعال اللازمة التي لا تحتاج إلى مفعول به، وبالرغم من ذلك يلحق بها ما يصلح بديلا له. وهناك نوع آخر من الإضافة التركيبية يسمى إضافة أو ضما تكراريا، ولا ينبغي أن نعتبر كل أنواع التكرار من قبيل الضم التركيبي، بل لابد من التمييز بين ما هو نحوي، وما هو دلالي في الضم، وإن كانت إضافة كلمة ما تضيف أيضا معناها إلا أن بوسعنا أن نعتبر من قبيل التكرار الشكلي تكرار أي فعل أو اسم بهدف تحديد دلالته مثل قول الشاعر الفرنسي:

هذه السنوات الخمسة عشر بين الورود

خمسة عشر، أجل، تربت فيها جفون الطفولة

ونهد الصدر لتوه، مثل الربيع المنتعش. (49-34)

على أن تحليل التغييرات التركيبية يغرى بدراسة مواد محددة لقياس أطوال الجمل وتعيين الإشكال البلاغية الناجمة عنها، وربما كان من الملائم أن يتم ذلك أولا على مادة يومية شائعة، مثل عناوين الصحف، حيث يمكن تحديد متغيراتها بدقة كبيرة ومعرفة أشكالها المفضلة. وقد تبين بالدراة التطبيقية على الصحف الفرنسية مثلا-أن الأنماط الشائعة في هذه التغييرات غالبا ما تدور حول محورين، أحدهما الإيجاز بالحذف والآخر المبالغة.

والنوع الثالث من هذه التغيرات التي ترصدها البلاغة البنيوية العامة، إلى جانب التحولات اللفظية والتركيبة هي التغيرات الدلالية، ولئن كان التعريف الذي يقدم لها عادة يصفها بأنها الشكل الذي يؤدي إلى إحلال وحدة دلالية محل أخرى فإنه من الملاحظ أن الوحدات الدلالية تتجلى عادة في كلمات أو من خلال الكلمات. ولهذا فإن تلك الأشكال كثيرا ما تم تعريفها على أساس أنها إحلال كلمات محل أخرى. ولو اعتمدت هذه الصيغة لدخلت فيها حالات التغيير اللفظي الناجم عن الحذف والإضافة التامين. ولو توسعنا في مفهوم «الكلمة» وأعطينا له قيمة أي عنصر في سلسلة الدوال أمكن لنا أن نقول إن كل أنواع التغيير «تحل فيها كلمة محل أخرى» فاللغة المتشكلة بلاغيا تتجلى في المقام الأول بهذا الإحلال لعناصر غير مألوفة محل عناصر القول العادية. لكن هذا هو المنطلق الأول لمن يقوم

بفك شفرة الرسالة. إذ يتلقى للوهلة الأولى خللا في الدوال. ولأن البلاغة القديمة لم تميز هذا الفارق البسيط بين المرسل والمتلقى فإنها خلطت بيت إحلالات الدلالة وإحلالات الصيغة، أو لم تميز بدقة بين المترادفات من ناحية والمشترك اللفظي وحالاتهما المجازية من ناحية ثانية.

ومن هنا فإن التغيير الدلالي يتسم بأهميته وتعقيده معا. إذ يشمل ما أطلق عليه كلمة «المجاز» ويتضمن مشكلة المعنى. وهي ليست مشكلة رئيسية في البلاغة فحسب، بل هي كذلك في جميع علوم اللغة وفلسفتها وكم أثارت من قضايا في المنطق ونظرية المعرفة.

ويرى البلاغيون الجدد أن علم الدلالة البنيوي الحديث هو الذي يعد أصلح أساس لتنظيم مسائل هذه المشكلة بدقة، إذ أن ما تركه البلاغيون القدماء من تراث غني متصل بالتغيرات الدلالية المجازية عموما وببعض الأشكال الخاصة مثل الاستعارة يمثل ركاما هائلا مختلطا تتكرر فيه نفس القواعد والأمثلة، كما أن الدراسات الحديثة نسبيا خاصة في النقد المكتوب باللغة الإنجليزية أصلا-قد أفاضت في شرح قضايا المجاز والتخييل لكنها تفتقر إلى هذا الأساس البنيوي الدلالي المنظم.

وحينئذ يعمد هؤلاء البلاغيون الجدد إلى التمييز بين التغييرات الدلالية والمنطقية، على اعتبار أن التغيير الدلالي يستبدل محتوى الكلمة بأخرى، وقد عرفه القدماء بأنه إطلاق كلمة وإرادة أخرى ليس لها نفس معناها بالضبط، مع رابطة وقرينة، وقصدوا من ذلك إلى تقنين المجاز وتحديد مداه. إلا أنهم لم يسمحوا سوى بالمجازات المستخدمة ذات القيمة العامة، أما المحدثون وقد عرفوا إرهاب الحركات السيريالية والدادية والحداثية المتطرفة في بياناتها النظرية وممارساتها الشعرية فانهم يضعون بدل «ليس لها نفس معناها بالضبط» عبارة «ليس لها معناها إطلاقا» مما يكاد يلغي الرابطة والقرينة، ويؤدي إلى تحرير الطاقة الاستعارية الضخمة من شروط المقاربة والاعتدال القديمة.

ولئن كانت هناك طريقة لتعديل دلالة الكلمة فإن ذلك لا يتم على أي وجه باستثناء الحالات العرفية مثل الكلمات المفاتيح، بل لكي ندقق التعريف فإننا نتوقف في تحديد المجاز عند مفهوم «تعديل دلالة الكلمة» مما يقتضي أن يظل هناك دائما جزء من الدلالة الأولية، على الأساس المعروف في علم

الدلالة البنيوي من تفتيت المعنى إلى جزيئاته الصغرى لتحليل ما يبقى وما يتغير منها. وفي هذا الإجراء يكمن أساس العملية المجازية وإمكانية وضعها بالدقة العلمية اللازمة، الأمر الذي يرتبط من ناحية أخرى بمقتضيات سياق الخطاب الأدبي.

فإذا كان من الممكن أن تختل الدلالة، دون أن تنغلق ويستحيل فهمها، فإن هذا يعود لسبب رئيسي هو تعدد دلالات الكلمة الواحدة، وطبقا لمفاهيم «جريماس» و«بوتييه» (Pottiey..B) فإن الكلمة-أو لنقل الوحدة الصغرى من سلسلة القول-تتضمن مجموعة من العناصر الدلالية، هي الوحدات الصغرى المذكورة آنفا، غير أن بعضها نووي والآخر سياقى، بحيث ينتج مجموعها أثرا هو الدلالة، وكما إن عمليات التغيير اللفظي تمس التنظيم الصوتي أو النحوي للدوال فإن عمليات إعادة تنظيم الوحدات الدلالية الصغرى المكونة هي التي تنتج الأشكال المجازية.

ويؤكد اللاغيون الجدد حقيقة هامة وهي أن المجاز الشعري انحراف ظاهر له علامته، ولكي يكون هناك انحراف لابد أن يقوم توتر في الخطاب أو تباعد بين الوحدات الدلالية، بين وحدتين على وجه الخصوص.. مما يجعل أولاهما تبقى حاضرة-ولو يشكل ضمني-في وجود الأخرى.

ولكي ندرك العلامة-أو القرينة كما كانت تسمى قديما-لابد وأن نضع أنفسنا في المستوى التركيبي بالضرورة أي ننطلق من السياق الماثل في النص أو المقام اللغوي.

ولئن صح القول بأن التغيير الدلالي قد ينحصر في تعديل كلمة واحدة، على اختلاف الاتجاهات التحليلية في ذل كما سيرد في هذا البحث، فلابد أن نضيف لإكمال هذه الفكرة بأن الشكل المجازي لا يمكن إدراكه إلا في جملة أو في سلسلة قولية، مع ملاحظة هامة يحرص على تأكيدها البلاغيون الجدد، وتتمثل في ضرورة عدم الخلط بين المجاز وما يطلقون عليه التغيير المنطقي، فهذا الأخير يؤدي إلى تعديل سلسلة القول في جملتها ومنظومتها الكلية. بينما يقتصر المجاز على تعديل عناصر القول باعتبارها دوالا فحسب. فإذا تحدث شخص ما عن امرأة وقال عنها إنها «أفعى» فهو يصنع استعارة بقدر ما نجد مدلول الأفعى يتطابق جزئيا مع مفهوم المرأة الموصوفة بذلك.

أما لو أطلق هذا السباب مثلا في كلمة تقوم مقام الجملة وتحيل إلى

المشار إليه وهو المرأة فإنه يصنع بذلك مبالغة دلالية تتحول إلى تغيير منطقي (49-161).

ومعنى هذا أن البلاغيين الجدد يضيفون مستوى رابعا من التغيير، ويرون أنه تغيير منطقي. فعندما يتصل الأمر بالانتقال من معنى إلى آخر فنحن في مجال التغيير الدلالي، أي في مجال قلب معاني الكلمات وتبديلها كي نتصور أن الرجل ليس رجلا وإنما هو ذئب أو أرنب أو دودة، أو أن القط ليس قطا بل هو إمبراطور أو أبو الهول أو امرأة، فالشاعر يريد منا أن نظن ما يظنه هو، ونرى ما يراه، ولا يستخدم الشكل البلاغي إلا ليطمس شكل العلامات اللغوية ويغير معناها. لكن بوسعه بدلا من تبديل المعني وتغيير دلالة الكلمات، أي بدلا من تعديل اللغة، أن يعمد إلى الواقع الموضوعي في ذاته كي ينفصل بوضوح عنه، ويتمثل شيئا آخر، ويحصل على نتائج هذا الانفصال.

ويضربون مثلا على ذلك «بسونيت بودلير» (Baudelaire,Ch) الشهير عن القطط، حيث يختمه بقوله: أتراه كان مسحورا؟ أتراه كان إلها؟

ويشيرون إلى أن الثقافة الغربية في القرن التاسع عشر كانت مشمعة في ذوقها العام بالروح الأدبي التواق. مما يجعل تعبير «بودلير حتى بصيغته الاستفهامية المتسائلة يقع بدون شك في نطاق الاستعارة. ويصبح استعارة صريحة لو قال: «يا له من إله!» حيث تعتبر البلاغة الغربية التشبيه البليغ الذي حذفت منه الأداة استعارة، كما نجد عند بعض البلاغيين العرب نفس المفهوم الذي يعود أيضا إلى أرسطو.

فإذا انتقلنا إلى عبارة مشابهة مع فارق واحد هو تدخل اسم الإشارة، أو ما يطلق عليه المناطقة «علامة شرطية للتمركز الذاتي» في جملة مثل «هذا القط نمر» فسنجد أن الاستعارة هنا «نقل قياس للتسمية» ينشأ عنه تغيير في معاني الكلمات. غير أن من الواضح أن اسم الإشارة يحيل إلى موقف ماثل خارج نطاق اللغة، فنحن نستطيع من خلال فحص المشار إليه أن نبرهن على أن الكائن الموجود في الخارج إنما هو قط ذو خواص متنمرة. وحينئذ فنحن حيال تغيير منطقي. فإذا استخدمنا عبارة ثالثة هذا ليس قطا بل هو نمر» فإننا لكي ندرك التناقض في هذه الجملة لابد أن نرجع إلى المشار إليه حتى نرى أن الكائن الذي يدور حوله الحديث إنما هو قط

بالمعنى الشائع للكلمة.

فالتمييز إذن بين هذه العبارات الثلاث يوضح لنا الفرق بين التغيير الدلالي المجازي والتغيير المنطقي، حتى ولو التقيا في حالة واحدة مثل العبارة الوسطى. ففي الجملة الأولى نجد أن القط الجميل بالنسبة لبودلير لم يكن سوى مسحور أو إله. ومنذ تلك اللحظة فقد اعتاد على أن يراه كذلك. لكن لو لم تكن التجربة التي يحيل إليها الشاعر ظرفية فإن مفهوم القط سيتأثر لذلك. مما يمكن معه القول بأن الاستعارة قد فرضت نفسها، كما يمكن أن يحدث في سياقات ثقافية أخرى إلى الدرجة التي يتحول فيها الأمر إلى واقع فعلي ؛ كما نرى عند قدماء المصريين في تأليه القط أحيانا، وعند أهل الصعيد في مصر الآن في اعتباره من عالم الجان.

وهنا نجد أن الاستعارة تقوم بالدور الذي ينسبه لها اللغويون باعتبارها «عاملا بالغ الأهمية في إثراء التصورات»؛ إذ تعيد توزيع الدوال والمدلولات. بمعنى أنه لو أقرتها اللغة فسوف تفرض حينئذ تغييرا دلاليا فعليا. أما في المثالين الثالث والرابع، حيث يتدخل اسم الإشارة، فإننا حيال تغيير منطقي خالص أو مشوب بتغيير دلالي يسير. وهذا يمكن أن يعدل من نظرتنا للأشياء، لكنه لا يؤدي إلى تعديل في معاني المفردات. بل على العكس من ذلك يتحدد في حالة لغوية قارة لا يتطرق إليها الشك. فعندما يبرز التعديل المنطقي تبدو ضرورة أن نأخذ الكلمات بالمعنى الذي يقال عنه إنه حقيقي أو حرفي.

ومجمل الأمر طبقا لهذا التحليل أن التغيير المنطقي يتطلب معرفة المشار إليه، كي نناقض الوصف الأمين الذي نقدمه له. وأنه عن طريق التغييرات الدلالية المتداعية يمكن الوصول عرضا إلى تغيير معاني الكلمات التي كانت تتعارض في البداية مع المعلومات المباشرة للتلقي أو الوعي. ونتيجة لذلك فإن التغييرات المنطقية تختلف عن الدلالية بضرورة تضمنها على الأقل لمؤشر ظرفي متمركز في ذاته، أي قرينة واضحة. مما يؤدي إلى أن نعترف بأنه لا يوجد تغيير منطقي إلا فيما هو خاص. أما الجملة الوسطى «هذا القط نمر»-وهي عبارة يلتقي فيها التغيير الدلالي مع المنطق- فهي تتم فقط قي الموقف الذي تشير إليه وتتصل بالمفهوم العام للاستعارة طبقا للتعريف الأرسطي. (49-201).

وسنرى بتفصيل أكبر نتيجة هذه المبادئ والإجراءات التحليلية عند تحليل تصور هؤلاء البلاغيين البنيويين لمفهوم الأشكال وإعادة توزيع خرائط الأنماط البلاغية. وحسبنا الآن أن نشير إلى أهم مبادئهم في طبيعة الاستجابة الجمالية للنص ووظيفته البلاغية.

فهم يرون أن تعقيد الظاهرة الأدبية يعود إلى سبب رئيس يتمثل في بروز فكرتي الأثر والقيمة فيها. فنحن نعرف أن القيمة المحددة لمجموعة من الوقائع الأسلوبية مثلا لا تكمن في مجرد تحقيق الوظائف الصغيرة للآليات التي تعمل على مستوى الوحدات الجزئية، ولكن هناك عناصر أخرى عديدة تدخل في هذه اللعبة. ويمكننا أن نتعرف على التأثير الجمالي باعتباره حالة عاطفية تثيرها الرسالة لدى المتلقى الخاص. وتتنوع فاعليتها طبقا لبعض العوامل التي يتصل بعضها بالمتلقي ذاته. فالقيمة التي تعزى إلى النص ليست بالضرورة شيئا كامنا فيه، بل يتمثل معظمها في استجابة القارئ أو السامع له ؛ إذ أن هذا الأخير لا يكتفي بأن يتلقى بيانا جماليا محسوسا، لكنه يتأثر ببعض المثيرات. وهذا التأثر في طبيعته تقييم. ومن هنا فإن فكرة التأثير ذات طابع سيكولوجي في المقام الأول عندما نتحدث عن الأعمال الأدبية، وكذلك فكرة القيمة. منها تتزحزح إلى المرتبة الثانية من وجهة النظر المعرفية. وقد استطاع «ريفاتير Riffaterre, M» أن يميز في إجراءاته التحليلية بوضوح بين المثيرات والأحكام الناجمة عنها، إذ أن الخواص الجمالية التي تعزى لبعض الوقائع لابد من عزلها عن ردود الفعل السيكولوجية التي تثيرها. فهي بالنسبة للدارس اللغوي مجرد مؤشرات بغض النظر عن قيمتها الإيجابية أو السلبية. (5- 248) إن الأثر الرئيسي للمجاز عندهم إنما هو إطلاق عمليات التلقي الأدبية للنص الذي يدخل فيه بمعناها الواسع ؛ إذ يكشف حينئذ عن الوظيفة الشعرية التي تحدث عنها «جاكوبسون» والتي يفضل هؤلاء الباحثون أن يسموها بلاغية، هذه الوظيفة التي تركز على الرسالة بما هي رسالة في دوالها ومدلولاتها، وتبرز بشكل مجسم الجانب الملموس للعاملات اللغوية. وقد لاحظ «تودوروف» أن الخاصية الوحيدة المشتركة بين جميع الأشكال البلاغية أنها كلها «مجوفة» «Opaque» أي أنها تنزع إلى أن تجعلنا نتلقى الخطاب ذاته وليس دلالته فحسب. وإن كانت الدراسات التحليلية لم تستطع حتى الآن أن تحدد نوع

الوظيفة التي يثيرها كل شكل بلاغي على حدة-إلى جانب هذه السمات العامة-فلأن ذلك منوط بالقيام بعدد كبير من الدراسات التطبيقية على نصوص مختلفة في سياقات ثقافية متنوعة مما سيسفر عن وضع المؤشرات الأساسية لهذه الوظائف، وتعديلها بقدر ما تستحدث المادة الإبداعية المدروسة من معاملات التغير والتجدد الدائب. وفي هذا الإطار فإن مراجعتنا للعناصر المبثوثة في القراءات النقدية للمواد الإبداعية في العصور السالفة مشروطة بربطها بسياق الوعي العلمي المتجلي فيها، مقيسا على ما وصل إليه العلم بالظواهر في العصر الحديث من ناحية، وبما تستكمله الإجراءات المنهجية للفراغات القائمة في الوصف القديم طبقا لأدواتنا الحالية من ناحية أخرى. مما يحصرها دائما في نطاق تاريخ العلم كما أشرنا من قبل.

وإذا كنا قد بسطنا بعض مبادئ هذا الاتجاه البنيوي للبلاغة الجديدة في سياق عرض نظرياتهم بتركيز فإننا سنعود إليها مرة أخرى لشرح منظورهم في أهم قضايا الخطاب البلاغي، خاصة عند تفصيل الحديث عن أبنية الأشكال البلاغية وتصنيفاتها المحدثة. ولا يفوتنا أن نشير إلى أن كثيرا من ممثلي هذا الاتجاه قد خرجوا عليه واتهموه بالقصور والنقص، والنموذج الواضح لذلك هو «جينيت» الذي أعلن نقده لهذا الاتجاه الحصري للبلاغة، بحيث ظلت في تقديره تدور حول «العبارة» فحسب، أو بتعبير أدق حول بعض أشكالها التصويرية. مما كاد أن ينتهي بها إلى أن تنحصر في مجرد نظرية للاستعارة تقوم في صلبها على تحديد الانحرافات وطرائق تصويبها. وقد حدا هذا ببعض الباحثين الآخرين مثل «ريكو. Ricoeur,P» إلى الحديث عن الخداع الذي ينطوي عليه تقديمها باعتبارها بلاغة عامة تدعى أنها تريد هز المبنى البلاغي بأكمله، في الوقت الذي لا يتجاوز فيه إنجازها الفعلي مجرد مراجعة قوائم الأشكال البلاغية التقليدية وملامسة مشكلات المعنى والمجاز دون حلول جذرية لها. الأمر الذي يفسح المجال لمقاولات التحليل التداولي للخطاب وبدائل علم النص كما سنعرضها فيما بعد.

التحليل التداولي للخطاب:

يرى أنصار هذا الاتجاه أن المهمة الأولى لتحديد علاقة البلاغة بالتداولية

«Pragmatique» هي تعريف مجال كل منهما. خاصة لأن هناك بعض التعريفات الموسعة المريحة التي لا تساعد على التحديد العلمي الدقيق. وذلك مثل من يعرفون البلاغة بأنها «فن القول بشكل عام»، أو «فن الوصول إلى تعديل موقف المستمع أو القارئ»، مما يجعلها مجرد أداة نفعية ذرائعية. يقول الباحث الألماني «لوسبرج-Laus. berg,H» إن البلاغة نظام له بنية من الأشكال التصورية واللغوية ؛ يصلح لإحداث التأثير الذي ينشده المتكلم في موقف محدد. وبنفس الطريقة يرى «ليتش Leitch,V» أن البلاغة تداولية في صميمها؛ إذ أنها ممارسة الاتصال بين المتكلم والسامع بحيث يحلان إشكالية علاقتهما مستخدمين وسائل محددة للتأثير على بعضهما. ولذلك فإن البلاغة والتداولية البرجماتية تتفقان في اعتمادهما على اللغة كأداة لممارسة الفعل على المتلقى؛ على أساس أن النص اللغوي في جملته إنما هو «نص في موقف»، مما يرتبط-لا بالتعديلات التي يفرضها أشخاص المرسل والمتلقى وموقعهما على معناه فحسب-وإنما بالنظر إلى تلك التعديلات التي تحدث في سلوكهما أيضا.

غير أن دارسي التداولية يرون أنه من المناسب تضييق مجال دلالة البلاغة باعتبارها أداة ذرائعية، وإلا أصبح من الممكن اعتبار كل شيء بلاغة، تأسيسا على أن لكل شئ أهدافه النفعية، وأن كل رسالة لها قصدها وموقفها وظروف تلقيها. ومن هنا فإنهم يفهمون التداولية اللغوية الآن كتنظيم غير مخالف لعلمي الدلالة والنحو إلا في المستوى فحسب؛ إذ أنه يقوم بجمعهما في مستوى ثالث خاص بالسياق المباشر. مما يجعل التداولية قاسما مشتركا بين أبنية الاتصال النحوية والدلالية والبلاغية. (62-196). ويعني التداوليون بالاقتراب من الخطاب كموضوع خارجي، أو شيء يفترض وجود فاعل منتج له، وعلاقة حوارية مع مخاطب أو مرسل إليه. ومن الناحية الألسنية فإن فكرة الفاعل ضرورية لمتابعة تحولات اللغة في الخطاب. ومع ذلك فإنه من وجهة النظر العملية، الخصلة بالفواعل المتكملين، فليست اللغة نظاما وحيد الاتجاه، ولا الفاعل المتكلم وحدة شخصية أو فردا معروفا في ممارسته القولية، بالرغم من انهما يمثلان الأساس الضروري لنظرية اللغة والأسلوب. ففي علم اللغة نجد أن تصور الفاعل المنتج للخطاب تقترن به ملاحظة حضوره في هذا الخطاب ذاته. فالفعل الفردي لتملك اللغة

يدخل المتكلم في كلامه وهذا اعتبار يعد جوهريا في تحليل الخطاب ؛ إذ أن الخطاب هو المكان الذي يتكون فيه فاعله، ومن خلال هذا الخطاب فإن الفاعل يبني عالمه كشيء ويبني ذاته أيضا. ولا بد من الإشارة إلى أهمية هذا الازدواج في فكرة الفاعل الذي يعتبر منتجا للخطاب وناتجا عنه في الآن ذاته؛ حيث يتمثل وجوده فيه، سواء كان واقعا تجريبيا مثل مؤلف النص أو مرسل الخطاب القائم تاريخيا وشخصيا، أو كان تكوينا نظريا في إطار علم اللغة طبقا للأصول المعرفية المنبثق عنها.

وما يهمنا في هذا التحليل، التداولي إنما هو الخطاب وفاعله؛ الفاعل الذي نعرفه فحسب من خلال خطابه، أي بالكيفية التي يقدم بها نفسه من جانب، وهو تقديم غالبا ما يكون زائفا كما يلاحظ الباحثون وباعتباره مسؤولا عن مجموعة من العمليات الإجرائية على مدار النص من جانب آخر. هذا المبدأ التمثيلي الذي تتكون عندنا صورته بعد اجتيازنا لمسار النص هو فاعل القول الذي لا ينبغي أن نخلط بينه وبين الفاعل التجريبي أو المؤلف من الوجهة النظرية والمنهجية.

والسبب في ضرورة هذا الفصل المنهجي هو الحاجة إلى أن تعتمد نظرية الخطاب على تصوراتها الخاصة المتجانسة. إذ أننا لو جعلنا فكرة فاعل القول تتضمن الاعتبارات المتصلة بالسيرة الذاتية للمؤلف التجريبي وظروفه النفسية والاجتماعية لأصبح من المستحيل علينا حصر المجال الضروري للتحليل النصي للخطاب ونظامه التصوري بطريقة علمية كافية.

فعلى التحليل النصي للقول أن يشمل كل ما يشير إليه النص من موقف الفاعل الداخلي تجاه قوله. وبهذا فإن النص يقدم دائما باعتباره «موسوما Marque» أو «غير موسوم» بطريقة شخصية. أي أنه يتصل بفاعل يتجلى فيه معبرا عن رأيه أو وجهة نظره، مشيرا إلى تجربة أو حدث متعلق به ذاته، وعندئذ يصبح موسوما. أو متصلا بوقائع ومعارف موضوعية بعيدة عن القائل، وعندئذ يكون غير موسوم. هذان الوضعان الأساسيان للخطاب بكل ما يدخلهما من تعديلات وتداخلات يتجليان نصيا من خلال العوامل التالية:

- مؤشرات الشخص والمكان والزمان

- كيفيات القول التي تحدده، مثل موقف التأكد واليقين أو الشك

والاحتمال.

- مؤاشرات الموقف التي لا تتصل بفعل القول ذاته، وإنما بموقف القائل مما يقوله. ويدخل في ذلك تلك العناصر اللغوية الذاتية أو الخارجية التي تحدد أحد الموقفين. (57-89).

وتأسيسا على ذلك يرى التداوليون أن الخطاب ينقسم إلى نوعين كبيرين: خطاب مباشر وآخر غير مباشر. ويعتبرون أن إدخال كلمات القائل في صيغة الخطاب بشكل مباشر يعد أقصى درجة من الموضوعية بقدر ما يلتزم عموما بالنقل الحرفي دون تحريف، حتى إن بعضهم يعتقد أنه يمكن أن يصل الخطاب الذي يستخدم هذه الطريقة إلى نسبة 100٪ من الموضوعية. لكن مع ملاحظة أن هذه الموضوعية في حقيقة الأمر لا تتوقف على درجة مطابقة الخطاب المذكور للأصل فحسب، وإنما تتوقف أيضا على ما إذا كان يوجد أم لا تدخل في المعنى أو تحريف له من قبل الذي يذكره بكلماته. وهذا التدخل يمكن أن يحدث حتى في تلك الحالات التي لا يتم فيها تغيير الكلمات. وهذا غالبا ما يحدث في الواقع اليومي عندما نقتطع الكلمات من سياقها اللغوي وغير اللغوي الذي قيلت فيه لندخلها في علاقة حوارية جديدة بكلمات محيطة أخرى سرعان ما تضفي عليها دلالة جديدة مغايرة. وبالإضافة إلى ذلك فإننا عندما ندخل في كلامنا كلمة لشخص آخر نخلع عليها لا محالة شيئا من صوتنا يخضع لمستويات عديدة من الاستلاب والامتلاك. فعندما نذكر كلمات شخص آخر في خطاب مباشر فإن هذا يفترض أننا نعطيه الكلمة بشكل كامل، مما يتطلب إعادة تصوير السياق الذي جرى فيه القول بطريقة لا يمكن الوفاء بها مطلقا. فالمتكلم إذن لا يستطيع أن يتبخر نهائيا ويلغي وجوده وموقفه ليضع مكانه الشخص الذي يذكر حديثه.

وتوضيحا لحالات هذا الخطاب المباشر يذكر الباحثون بعض الأمثلة والأشكال الخاصة به:

- يمكن أن تستخدم كلمات شخص آخر لكي يعبر الإنسان عن نفسه، دون أن يغفل أن هذه الكلمات صدرت عن شخص آخر، وهي حالة النصوص المقتطعة من المؤلفين الذين يحتج بأقوالهم أو يعتمد على سلطتهم الأدبية. مثل أن ينطق من يقوم بالانتقام بعبارة «العين بالعين والسن بالسن» مما

يجعلنا أمام قائلين: القائل المقدس المشار إليه في النص، والقائل الفعلي الذي يقوم بالانتقام والذي يتقمص شخصية هذا القائل المقدس عندما يتمثل بكلماته ويتكئ بالتالي على سلطته ومهابته.

- وأحيانا أخرى فإن الخطاب المباشر يراد به مجرد توصيف المتكلم المذكور بدون التعبير عن أي حكم قيمة صريح عنه أو عن كلماته، ولنتصور عبارة مثل «أمكم تقول: تعالوا حالا يا أولاد» فالمتكلم يجعل نفسه مجرد ناطق باسم الأم. ومع ذلك فاستخدامه لصيغة القول أو الخطاب المباشر لنقل القول يمكن أن يتم لإضفاء مسحة عاطفية على الموقف، مثل الاستعجال أو الغضب أو غير ذلك من المشاعر. والمتكلم لا يتحمل مسئولية تجاه القول المذكور ولا يتدخل فيه؛ إذ لا يقوم بإعادة صياغة القول كما يحدث في الخطاب غير المباشر. ومع ذلك ففي مثل هذا الأمثلة كلما كانت حكاية العبارة حرفية وأمينة كلما أضاءت موقف المنقول عنه وقامت بتصنيفه بشكل ما.

- ولكن الظاهرة تصبح واضحة بطريقة ملموسة في مستوى آخر، عندما يتم استخدام الشفرة اللغوية المميزة للمنقول عنه في التعبير، لا شفرة المتكلم ومن المعروف أن اللهجة والطريقة الخاصة تميز المستعمل وتش بانتمائه لجامعة خاصة. وإعادة إنتاجها يعني قصد إبراز هذا الانتماء القومي أو الاجتماعي أو الثقافي. مما يفسح المجال لإمكانية محاكاة كلمات الآخرين بطريقة ساخرة بإعادتها حرفيا أو استخدام نبرة تهكمية أو قسمات الوجه المبالغ فيها، إلى غير ذلك من الحيل، بحيث يتم التدخل في كلمات المنقول عنه بطرق مختلفة، دون تغيير كلماته ذاتها، ومع المحافظة على الخطاب المباشر مما ينتقص من قدر كلماته (57-149). وهنا نجد أنفسنا عند تحليل النصوص الأدبية في قلب مشكلة الحوارية التي أضاءها «باختين Bajtin,M» ببحوثه، وتابعتها «كريستيفا Kristeva, J» بتعميقها لمفاهيم «التناحي». وإن كان تناول التداوليين لها يتسم بقدر من الصبغة «العملية» لا التنظيرية، ويركز في المقام الأول-كما نرى-على مستويات الخطاب العادية لتكوين مرتكزاته الإجرائية.

أما القسم الثاني من أشكال الخطاب الكبرى فهو الخطاب غير المباشر. وهو يتولد عند امتصاص خطاب الآخر وأدائه بطريقة غير حرفية ؛ مما

يتطلب تحويل أزمنته الفعلية، وتعديل ضمائره وإشاراته كي تتسق في اتجاهاتها وإحالاتها. الأمر الذي يجعله مختلفا عن الخطاب المباشر، إذ يقوم القائل هنا بإعادة صياغة الكلام الذي ينقله متوخيا الدقة في نقله حينا، أو إيجازه واقتطاع بعض أجزائه حينا آخر، مستخدما كلماته هو يؤدي بها ما قاله المتكلم المنقول عنه. عندئذ تصبح الإشارات والأزمنة والضمائر مختارة من منظور القائل، مما يجعله للوهلة الأولى أقل موضوعية وحيادا عادة من الخطاب المباشر. إذ أن الاعتماد على الخطاب غير المباشر يعني أن المتحدث قد اختار استخدام لغته هو وإعادة صياغة خطاب غيره، مما يتيح الفرصة لتمثيل موقفه الخاص «عبر الشفرة» «Code»، اللغوية التي يستخدمها على مستوى التعبير الذي ينم عنها أكثر مما يدل على المحتوى المنقول، فالتعبيرات المميزة للجماعات اللغوية المختلفة تشير إلى مشاركة أو تضامن القائل الذي يستخدمها مع هذا «الأفق الأيديولوجي الخاص باللهجة» كما يقول «باختين»، فإذا كان القائل لا يبغي هذه المشاركة فإن عليه أن يظهر بشكل ما تباعده المقصود عنها.

ومن المعتاد في الأدب-كما يقول التداوليون-استخدام تغيير الشفرة اللغوية على وجه التحديد لتقديم الشخصيات والتعريف بها، وإبراز خواصها عن طريق إدخال صوت مغاير لصوت «فاعل» الخطاب الذي يحتفظ بلغة متجانسة وخاصة له. فاللهجات المتفاوتة والمؤشرات التعبيرية لا ترتبط ببعضها كتعبير عن مضمون فحسب، بل تقوم-بالإضافة إلى مواجهة مشكلات الدقة وقابلية التعبير عن نفس المضمون-بتدخلات واضحة في تحديد شخصيات المشاركين في عمليات التواصل. على أن التغيير في «الشفرة» يعني تغييرا في الموقف، كما يعني «تماهيا» «Identification» مع الشخص الآخر. ومن ثم فإن إعادة صياغة القول من جانب الذي يستخدم الخطاب غير المباشر لا يقتصر على تلخيصه وإيجاز محتواه. بل قد يتمثل في تضمينه لبعض العبارات أو الفقرات المحددة أيضا. وأهمية هذه الطريقة تكمن في أن المتكلم يدمج خطاب الآخر في خطابه هو، وينقله إلى موقفه القولي، فيصبح المتكلم الأول شخصا غائبا، ويتحول المضارع الذي استخدمه المنقول عنه إلى ماض في عبارة المتكلم الثاني. أي أن إعادة الصياغة غالبا ما تتضمن الإبقاء على بعض عناصر القول الأول من تعبيرات مميزة،

وعلامات تعجب واستفهام، وترجيعات وتكرار وروابط استدلالية وسببية، وإشارات أخرى لغوية من قبيل الخطاب المباشر. وعندئذ فإن «فاعل الخطاب» يدخل نفسه في الشخصية التي تتكلم، يتحدث من خلالها كأنها قناع له، مما يكشف عن تراوح القول بين المنظور الخارجي واتخاذ موقف الشخصية المنقول عنها، الأمر الذي يؤدي بالضرورة إلى نوع من التداخل بين الفواعل. (57-151).

وليس من اللازم أن يكون تعدد الأصوات في الخطاب ناجما عن تعدد الفواعل، بل إن هناك بعض الأبنية القولية التي تسمح بإدخال متحدث آخر في النص ذاته بشكل غير مباشر، لكي تعمد بعد ذلك إلى رفضه أو تأييده. فبعض التراكيب اللغوية يفترض فيها أنها صيغ للتضمين مع وحدة الفاعل، وذلك مثل القول الذي يتكئ على النفى ؛ إذ يتضمن مقولة الإثبات ويشير إليها أيضا. فعندما نقول: أحمد ليس صغيرا، بل على العكس من ذلك إنه كبير وناضج» فالمقولة التي نقدمها لا تعنى أن أحمد ليس صغيرا فحسب، بل تتضمن المقولة العكسية أيضا. ومعنى هذا أن النفي يدل على تعدد الأصوات ؛ إذ يسمح للمتكلم بالتعبير المتزامن عن الصوتين المتقابلين ؛ الصوت الذي يتبنى جانب الإثبات وصوت المتكلم المتبني للنفي، فالنفي يشير إلى إثبات ضمني، يرى عليه. مما يجعله تجليا واضحا لتعدد الأصوات في الخطاب. ومثله في ذلك الاستدراك بأدوات مثل «لكن» «غير أن» «بيد» وغيرها من تلك التي تقطع تسلسل الخطاب على مستوى واحد لتدخل فيه حركة تش بتعدد الأصوات أو تعدد المواقف والاحتمالات.

ويرتبط بذلك تحليل أنصار هذا الاتجاه في الدراسة التداولية للخطاب لأشكال التباعد «Distance». مما تنجم عنه صور بلاغية عامة بالغة الأهمية مثال السخرية والتهكم والمحاكاة. إذ أن ظاهرة التباعد في الخطاب تستحق عناية خصاصة. فعندما يعمد المتكلم إلى اتخاذ موقف لا يدل على التبني الكامل لما يقول، فإن هذا يؤدي إلى خلق مفارقة واضحة. وقد يتم ذلك عن طريق علامات التنصيص أو غيرها، مما يجعلنا نتساءل: هل هناك دائما استيلاء على كلمات الآخرين أو إشارة إليها كموقف مقابل يدل على التباعد عن الكلمة الخاصة؟

وفيما يتصل بعلامات التنصيص فقد اتضح أنه عندما نذكر كلمة أو

عبارة برمتها بهذا الطريقة فإننا نضفي عليها صفة التخصيص لجماعة معينة أو شخص محدد. مما يجعلها تشير في الآن ذاته إلى تباعدنا عن اتخاذ تلك اللهجة في حديثنا. ونحدد بذلك وجود صوت آخر نتخذ منه موقفا غالبا ما يكون سلبيا. وإذا كانت السخرية تتمثل في معظم الأحيان في الانتقاص من شيء أو شخص آخر فإن هدفها حينئذ ينصب على المنقول عنه في الخطاب. وقد لاحظ الباحثون أن المفارقة تعني بالضرورة قدرا من التباعد من قبل القائل عن قوله، وإن كانت لا تقتضي دائما إشارة لقول شخص آخر أو حكاية له. فهناك مفارقات لغوية تعتمد على ذكر قول آخر، ومفارقات حالية لا تورد مثل هذا القول. كأن نشهد مثلا تبادلا للسباب بين شخصين ونعلق على ذلك بقولنا «هاهم يتبادلون الزهور فيما بينهم» فتصبح المفارقة حينئذ حالية وليست قولية.

على أن ظاهرة التباعد الساخر يمكن أن تصاغ في نظام الخطاب باعتبارها من قبيل «قصد المرسل إليه أن يعزو للقائل عدم تأييده لقوله ذاته»، وبالفعل فإن السخرية لا تتحقق، أولا تقوم بوظيفتها إذا لم يكون المرسل إليه هذه الصورة عن القائل. فالشرط في تحققها أن يكون تأويل القول وسيلة لكي يسند إلى القائل موقفا مخالفا لما يقول، أي يؤوله بأنه يتظاهر بقصد حرفية التعبير مع أن رأيه الحقيقي ليس كذلك. وهناك مفارقات تعمل عن طريق آليات قلب الدلالة، كما لو قلت عن جهاز صغير لكنه يحدث ضجيجا عاليا إنه «لا يكاد يسمع له صوت» فبداهة الموقف المضاد للصفة المذكورة في الخطاب تثير ضرورة تأويله للمعنى المضاد. وهناك طريقتان تسمحان لنا بأن ندرك «عدم تأييد القائل لقوله ذاته» وتأويله بالتالي على أنه سخرية:

أولها: طريقة «الذكر»، وفيها نجد التعبير الساخر يشير إلى شئ غير ملائم، أو ينص على ما فيه من مبالغة أو مثار للتندر. ويمكن التعرف على هذا التعبير المذكور بإشارات حركية أو لغوية أو بلاغية.

وثانيها: أن تحدث السخرية بعبارات غير موسومة بأي شكل، ولكن القائل يظل على ثقة من أن المرسل إليه عنده معلومات كافية تجعله لا يمكن له أن يصدق القول حرفيا. ولهذا السبب ذاته قد نرى قولا واحدا يتم تأويله بمعناه الحرفي من قبل قطاع من المتلقين، وهم الذين ليست لديهم بيانات

كافية عن القائل، كي يدركوا أنه لا يمكن أن يقصد حرفيا ما يقول كما يتم تأويله من قبل قطاع آخر يملك هذه البيانات فيعتبر القول حينئذ سخرية.

وبطبيعة الحال فإن متتاليات القول، ومجموعة العناصر السياقية يمكن أن توضح سلوك القائل، وتقود إلى تأويل كلامه على الوجه المقصود. والحوار التالي يصلح نموذجا لهذا الموقف عندما يقول شخص ما:

أ- الحمد لله إن لدينا حكومة قادرة على إصلاح الأوضاع المتردية.

ب- أو تظن ذلك؟

أ- بالطبع، لقد برهنت على هذا بالإجراءات الأخيرة.

فالقول الأول يظل مبهما إذا لم يكن الشخص ب يعرف موقف المتكلم أ من تأييد الحكومة أو معارضتها. فيمكنه حينئذ تأويل العبارة حرفيا أو فهمها باعتبارها سخرية. أما إذا كان يعلم أن محدثه من المعارضة فليس أمامه سوى أن يفهم السخرية.

وفيما يتعلق بالشكل الآخر، وهو المحاكاة والتقليد، فإنه لا يعد مجرد إجراء تعبيري، بقدر ما يعتبر جنسا من القول. أو شيئا يتصل بتأويل النصوص الكاملة. وعلى مستوى البنية الشكلية فإن نص هذا النوع من التقليد الذي يسمى «الباروديا Parodia» يعتمد على إقامة تكوين خاص، يتمثل في إضافة النص الذي يتم تقليده إلى النص الذي يقوم بهذا التقليد. «فالباروديا» تمثل انحرافا عن قاعدة أدبية، وفي الوقت ذاته إدماج هذه القاعدة كمادة داخلة فيها، فهي بذلك نوع من «التناحي» مثل الاستشهاد والإشارة والذكر وغيرها مما يؤدي إلى تداخل النصوص، لكن ما يعنينا منها هنا هو أنها بدورها نوع من «التباعد» الذي يشير إلى عدم تأييد القول ويولد السخرية نتيجة لذلك. (57-159). وقد أخذ تيار تحليل الخطاب التداولي يفيد في الآونة الأخيرة من جملة المبادئ السيميولوجية، غير أن بدايته كانت تدين لازدهار اتجاهين كبيرين في تحليل الخطاب منذ عقد الستينيات ؛ أحدهما لغوي يبحث في علاقة النص على مستوى«ما فوق الجملة الواحدة» بتتبع مظاهر الإحالة النحوية وبنية الدلالة الكلية للخطاب. ويمارسه اللغويون الأمريكيون في الدرجة الأولى. والثاني يتمثل في تحليلات المدرسة الفولكلورية البنيوية التي ورثت مبادئ «بروب. Propp.V» في صرف الحكاية الشعبية وأخذت في إعادة صياغتها وتعديلها كما نرى عند جريماس

و«بريموند . Bremond,C» وغيرهما . ويجمع هذين الاتجاهين معا البحث عن البنية الكلية الكامنة تحت النص ومظاهرها الخارجية . وإن كان الاتجاه الفولكلوري قد أولى عناية قليلة بالجانب اللغوي فإن ذلك قد مكنه من العثور على وحدات غير لغوية هي المتعلقة «بالوظائف» التي استطاع عن طريقها أن يمسك بأبعاد النص ويقيس تشكلاته.

وقد أفاد علم السرديات «Narratologie» من كلا الاتجاهين، فلم يقتصر-كما سنوضح في حينه-على مراعاة الملامح الأسلوبية واللغوية التي يتيحها البحث في طرق التعبير، بل أخذ في تنمية تقنيات محددة للوصول إلى أجروميات السرد وأبنيته الوظيفية المختلفة. دون الارتباط بلغة معينة، وإنما بحثا عما يسمى بالنموذج العالمي للخطاب السردي الذي لا يتوقف على فارق اللغات وخصائصها التعبيرية. ثم لم يلبث هذان الاتجاهان في تحليل الخطاب أن أسفرا في تطورهما خلال السبعينيات عن منظومة متسقة من الإجراءات المنهجية التي تفيد من المنظور التداولي في اللغة بقدر ما تستثمر إمكانيات التحليل السيميولوجي للوحدات الوظيفية في النصوص تحت عنوان شامل هو تحليل الخطاب. (51-76)

كما لم تلبث بحوث علم النص أن استقطبت جملة الاهتمامات المتشعبة السابقة، كما سنعرض لها في موقعها من هذا البحث.

ويهمنا أن نشير إلى قضيتين هامتين من نتائج هذا الاتجاه، أسفرت عنهما المبادئ السابقة، أولاهما تتمثل في الإجابة عن سؤال محدد هو:

كيف ينتج النص معناه؟ والأخرى تتعلق بمفهوم العامل الكيفي أو ما يطلق عليه المظاهر الحالية في تحليل نص الخطاب.

وفيما يتصل بالسؤال الأول فإن أنصار هذا التيار يرون أن النص مجموعة من العمليات السيميولوجية التي تأخذ أثناء جريانها في إنتاج معناها. فمعنى النص-كما يقول البلاغيون الجدد مثل «ريكو»-ليس شيئا يشير إلى واقع خارجي عن اللغة، بل يتمثل هذا المعنى في التركيب الداخلي للنص، هذا التركيب الذي يتضح فيه التعليق المتراتب للأجزاء على الكل. والمعنى هو اللاصق الداخلي لهذا النص.

والاعتداد بالمظهر العملي الإجرائي للنص هكذا يجعلنا نتفادى البحث عن الدلالة في وحدات ثابتة مثل الكلمة أو الجملة. إن وصف التوظيف

السيميولوجي لا يتأتى عن طريق تحليل المكونات المعجمية والجملية، وإنما عن طريق البحث في الخطاب بأكمله. وإذا كان اللغويون قد تعودوا أن ينتقلوا من الأصوات إلى الكلمات ثم إلى الجمل. وقد شرعوا في الآونة الأخيرة في التدرج نحو الخطاب ثم منه إلى الطبيعة والعالم، فإن الخطاب من هذا المنظور يظل هو الأولى بالعناية باعتباره نمطا من الإنتاج الدال، يحتل موقعا محددا في التاريخ، ويشغل علما بذاته، كان يسمى البلاغة من قبل، وهو الآن بما اعتراه من تحول معرفي أسهمت فيه البحوث السيميولوجية يسمى «علم النص Science du texte» وعندما نشغل الآن بهذا الخطاب النصي ونصف طريقة قيامه بوظائفه فإننا نلاحظ أن النظم البنيوية التي تكونه تتصل من الوجهة التداولية بظروف إنتاجه مثلما تتصل بمشكلات فهمه وقراءته. لكن ما يستحق التركيز عليه هو كيفية الانتقال-في النظرية السيميولوجية-من الجملة إلى النص. إذ أن هذا الانتقال لا يعود مطلقا إلى مجرد معايير التوسع الكمي في الأبعاد. بل-على العكس من ذلك-يتصل بتغيير نوعي أخذ يسمح بتكوين ما يسمى بأجرومية النص، حيث تأكد أن المعنى الكلي للنص والمعلومات التي يتضمنها-خاصة التقنية والجمالة-أكبر من مجرد مجموع المعاني الجزئية للجمل التي تكونه. وبكلمات أخرى تبين آن هذه الدلالة الكلية للنص تنجم عنه باعتباره بنية كبرى شاملة هي على وجه التحديد موضوع علم النص. (57-36). فالنص ينتج معناه إذن بحركة جدلية لا تتمثل في الانتقال من الجزء إلى الكل وإنما على وجه الخصوص بالتكييف الدلالي للأجزاء في ضوء البنية الكلية الشاملة للنص.

والقضية الثانية مترتبة على ذلك، لأنها تتمثل في مفهوم «تبادل العمل» بين الوحدات المكونة للنص، مما يؤدي إلى بروز المظاهر الحالية ومفهوم العامل الكيفي، كما أنها ترتبط بشكل وثيق بالمحور الأساسي الذي ركزنا على تفصيله في التداولية وهو علاقة الفواعل بأحوال الخطاب. وانطلاقا من فرضية مؤداها أن الشخصية-باعتبارها عاملا-تتحدد بكفاءتها السابقة على الفعل، والقابلية للتحليل والتصنيف في مراتب، ليست نفسية ولا اجتماعية وإنما هي نصية، فإن بوسعنا حينئذ أن نصل إلى تحديد المظاهر الحالية.

ودراسة المظاهر الحالية باعتبارها عمليات تعديل للإسناد قد ظفرت باهتمام كبير في البحوث اللغوية والمنطقية. ولكنها أضيفت حديثا إلى النظرية السيميولوجية لتحليل علاقات الشخصية بالقول، وكيفية التعبير عن موقف المتكلم كما رأينا بعض مظاهرها فيما سبق. وهنا تتجلى إمكانية مواجهة توصيفات الفواعل وتحولاتها. هذه التوصيفات التي تمس النص في نظام أبنيته الكيفي وتشكلاته المختلفة.

وإذا كان الخطاب يكشف دائما عن «أنا» تصوغ «موضوعا» فإنه يختلف كمرتبة منطقية ومعرفية عن المؤلف الخارجي للنص، بما يترتب على ذلك من تحديد الدلالة والقصد، فلا شأن لنا بقصد المؤلف الخارجي ما لم يتحول إلى قصد متحقق للفاعل النصي البارز في الخطاب. فالمؤلف الخارجي ليس شخصية نصية ملائمة للتحليل أو كاشفة عن مراتب الخطاب، مما يقتضي بالضرورة فك الازدواج والاقتصار على هذا المؤلف المتضمن في النص ذاته، أو لنترك كلمة مؤلف لما تفضي إليه من لبس ونقتصر على الحديث عن فاعل القول كما يتجلى في هذا القول ذاته. وكذلك الأمر فيما يتصل بالقارئ. فهناك قارئ يؤخذ في الاعتبار عند بناء الخطاب،، يتم التوجه إليه، وهو قارئ متضمن في النص، ومختلف عن القارئ الفعلي الخارجي. وسنرى أهمية هذه المقولات عند الحديث عن الأبنية السردية وتحليلها النصي، وحسبنا الآن أن نعرض لبعض أسس البلاغة الجديدة قبل أن تذوب في علم النص.

من القاعدة إلى الظاهرة

كانت هناك سمة عامة، نلمسها في جميع الكتب البلاغية، في الشرق والغرب، ناجمة عن طابعها المعياري المطلق. الذي يحدد القواعد المنطقية، بالمفهوم الصوري الأرسطي، ويعنى بالتعريفات والتصنيفات العقلية. وهي تعاليها الظاهر عن حركية الإنتاج الأدبي في واقعه التاريخي المحدد. إنها تنطلق من الفكرة المجردة، التي قد تستلهم ملمحا جزئيا منفردا، فتقدم تعريفا له، ثم لا تلبث أن تعمد إلى تصنيفه وتحديد أنماطه الممكنة. ثم تأخذ في التقاط شواهدها، وتخترعها إن لم تجدها في النصوص الأدبية الحية. وغالبا ما تتكرر الأمثلة والشواهد من كتاب إلى آخر. ونادرا ما يلجأ

البلاغي المتأخر إلى شعراء عصره كي يستمد منهم شواهده، أو يرقب في عملهم أي لون من المتغيرات أو مظاهر التطور في المفاهيم. لأن المنظور التاريخي-ابن الرومانتيكية والقرن التاسع عشر-لم يكن واردا على الإطلاق في تصوراته. فهو في جميع الأحوال لا ينطلق من تأمل الإنتاج الشعري المحدد لأي شاعر قديم أو معاصر له في ملاحظة مادته واستقرائها بشكل تام أو ناقص، قبل تحديد مفاهيمها وتحليل خواصها.

وقد يبدو للوهلة الأولى أن الاعتماد على القواعد العامة يضمن الطابع الكلي للعلم ويبعده عن التشذر والجزئية، لكن الحقيقة أن هذا النوع من «الكلية» لم يكن علميا-بالمفهوم الحديث للعلم-إذ لا يعتمد على نظرية تلاحظ جملة الوقائع وتقدم تفسيرا شاملا لتجلياتها المختلفة، بقدر ما يقدم فروضا لا يتم اختبارها سوى على بعض الشواهد المنتقاة بطريقة جزئية متعسفة، وهي فروض منطقية قبلية، لا تتعرض للاختبار ولا قياس درجة المصداقية. ولقد أدى هذا التعالي المعياري الدائم إلى انفصام حاد بين الأشكال والأحكام البلاغية من جانب، والإبداع الأدبي والشعري من جانب آخر. حتى ليمكن القول بأن هذا الانفصام يعد السمة المميزة للبلاغة التقليدية. ولو قمنا بتجميع القطع المبعثرة التي يمكن أن تؤخذ أساسا لنظريات التعبير الأدبي في التراث البلاغي العربي مثلا، واعتمدنا على أكثر المؤلفين تماسكا في منظورهم، مثل عبد القاهر الجرجاني في نظريته عن النظم، سنجدها مفارقة بشكل واضح للإنتاج الأدبي المحدد. لأنها تضع المبدأ ثم لا تستعرض من الأمثلة إلا ما يتوافق معه. ولم تعن على الإطلاق بمناقشة الحالات التي تخرج عليه في ضمن جسد نصي متكامل. حتى ولو كان نص الكتاب المقدس ذاته. بالإضافة إلى أنها تخلط الشعر بالنثر، وترجعهما لمستوى نصي واحد يكاد يلغي الفوارق النوعية بينهما. ناهيك عن الأساس الأيديولوجي المسبق الذي تكرسه وتقيم بناءها فوقه. مما يجعلها غارقة في نطاق المعيار المثالي بقدر بعدها عن النموذج العلمي بمفهومه التنظيري والتجريبي المعاصر. فهي متعالية بالضرورة على أشكال الإبداع الأدبي وقيمه الإنسانية، فلا تتبع حركة النصوص ولا تتعرف على تموجاتها التاريخية.

كما أننا لم نعثر عند هؤلاء البلاغيين على أية مجموعة متماسكة من المبادئ التصورية المستخلصة من أساليب الشعر العربي في عصوره المحددة،

بل إن ما يطلق عليه «عمود الشعر»، وهو جملة الخواص التعبيرية ذات الصبغة البلاغية المرتبطة بقضايا اللفظ والمعنى والدلالة والمجاز، لم يقم هؤلاء البلاغيون المشغولون بالتعريفات والتصنيفات الجزئية بتجميعه وتحديده وبلورته كاتجاه عام تقاس عليه مذاهب الشعر وأساليبه. بل قام بذلك النقاد كما هو معروف في تاريخ الفكر الأدبي عبر خصوماتهم حول شعراء معينين في كتب الموازنات والمفاضلات بين اتجاهات القدامى والمحدثين في عصرهم، حتى جمعها المرزوقي في مقدمة شرحه لديوان الحماسة كما هو معروف متداول. ولم يلتفت البلاغيون اللاحقون له إلى هذه المنظومة المتجانسة إلى حد ما، والصالحة للتنمية والتطوير، واكتشاف مدى مجاراة الشعراء المختلفين لقوانينها البلاغية أو تحقيقهم لتصوراتها الأدبية.

ومعنى هذا أن المعيار البلاغي الذي يقاس عليه الشعر والأدب ويعرض على محكة الإنتاج الإبداعي لم يكن في مجمله محدد المعالم أو مرتبطا بالشعر ذاته، بل كان معيارا عقليا منطقيا مفارقا لطبيعة الشعر ومغفلا لشروطه التاريخية. وكان يعتمد على الشاهد الذي يتم اختياره بشكل عشوائي متعسف، يتوالد ويتردد من مؤلف لآخر، دون طاولة لإقامة التوازي بين النظرية والتعبير. وقد نجم هذا الاختلاط عن أمرين:

أحدهما: هو الطابع المثالي غير التاريخي الذي كان مسيطرا على العلوم كلها في هذه العصور. ومن هنا فإن البلاغة القديمة كانت متسقة مع جملة المعارف التي نشأت في إطارها وبصحبتها، فالمنطق الصوري معياري إذ يعصم العقل من الخطأ في التفكير. وقواعد اللغة ونظريتها المعرفية حينئذ معيارية ترى أن «القاعدة هي سيدة الاستعمال، لها عليها حق الطاعة، فإن لم تمتثل فلها عليها حق الزجر. فالاستعمال تابع والمعيار متبوع... أما وجهة نظر اللسانيات الحديثة فإنها تفضي إلى تقدير معاكس. وصورة ذلك-كما يقول العلماء-أن تعريفها للغة يقوم على فلسفة نمائية أكثر مما يقوم على فلسفة علية. ولذلك حل المنهج الاختباري محل المنهج الحتمي في تقدير صيرورة اللغة عبر الزمن. وبهذا يتلخص انقلاب الأسس المعرفية من فلسفة ماهية اعتنقها فقه اللغة القديم وسار بهديها معتبرا أن للظاهرة اللغوية حقيقة ما قبلية يسبق الجوهر فيها الوجود، إلى فلسفة وجودية

بموجبها لا تحدد للظاهرة حقيقتها إلا بعد إدراك كينونتها الإجرائية عبر تشكلها المنجز. إن الحقيقة العلمية التي لا مراء فيها اليوم أن كل الألسنة البشرية ما دامت متداولة فهي تتطور، ومفهوم التطور هنا لا يحمل شحنة معيارية لا إيجابا ولا سلبا، مأخوذ في معنى أنها تتغير. إذ يطرأ على بعض أجزائها تبدل نسبي في الأصوات والتراكيب من جهة، ثم في الدلالة على وجه الخصوص. ولكن هذا التغير هو من البطء بحيث يخفي، على الحس الفردي المباشر ويحتاج إلى وعي لغوي صحيح. (8- 12). إذا كانت البلاغة في أطوارها الأولى متسقة مع منظومة العلوم وفلسفتها حينئذ، مما جعلها مستوفية إلى درجة كبيرة لشروط العلم القديم، فإن تطور مفهوم العلم-كما أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول بحيث أصبح يعتمد على التجريب والنظرية وحركية القوانين النسبية، واختفى منه الأساس المعياري التقويمي اختفاء كليا ليحل محله الشرح والتفسير، ومتابعة الظواهر في تشكلها وحراكها والبحث عن وظائفها المتعددة كل ذلك قد آذن بانتهاء عصر التعريفات المنطقية القبلية الدائمة بشكل لا رجعة فيه، وخضوع المنطق والفلسفة ذاتهما لنتائج البحث العلمي المتجدد في أدواته ومناهجه. مما يفضي بنا إلى نتيجة هامة، وهي أن البلاغة في عصر العلم لابد أن تعتمد على مرتكزاته دون مخالفة لشروطه وقوانينه. فعليها أن تتخلى عن الطابع المعياري التعقيدي لتتجه إلى وصف لغة الأدب وأشكالها. وإذا كانت مادة هذا الأدب وأجناسه وتشكلاته متنامية متغيرة، فلابد من أخذها في الاعتبار، بوصف ما يرقى لمستوى الظواهر منها وتحليلها واستنباط اتجاهاتها العامة المتغيرة. وعندئذ يتعين علينا أن نعتبر البحوث الأسلوبية التجريبية هي المقدمة الضرورية للبحث البلاغي الجديد المفتوح دائما على النتائج العلمية والمنظم لحركتها، في مقولات أكثر كلية وشمولا، وأدق تفسيرا وتنظيرا. لكن لا بمعنى القانون المعياري الدائم ولا الضرورة المنطقية المحتومة، وإنما بمعنى «الحقيقة العلمية المتغيرة» بتغيير العناصر والأوضاع. وحينئذ قد يصبح النموذج الرياضي الذي يستخلص من معدلات التكرار وظواهر الأداء ومعاملات الثبات والتغير هو الأساس لنوع من التناول العلمي الذي يجمع النظائر ويختبر الفروض ويوضح النتائج. وبهذا يكون انتهاء عصر المعيارية الجزئية هو المبدأ المؤسس لتوجهات البلاغة العلمية الجديدة الواصف

لحركتها.

أما الأمر الثاني الذي أدى إلى اختلاط قضايا البلاغة القديمة ومجافاتها لروح التصنيف العلمي السديد فقد كان يتمثل على وجه التحديد في عدم التمييز في المستوى بين أجناس القول المختلفة ولا الاهتمام بفروقها النوعية. فلا فرق عند البلاغي بين الشعر والنثر في طبيعة اللغة ولا أشكالها الفنية. ومن هنا فإن التصورات البلاغية العربية لم تستطع تنمية نظرية محددة للأجناس الأدبية. ولم تقم بدورها في محاولة إثراء بعض هذه الأجناس بالكشف عن أشكالها وخواصها المتميزة وتحديد مقوماتها الجوهرية. ولم يكن ذلك ناجما عن ضعف وعي هؤلاء البلاغيين بالإنتاج الأدبي المبذول أمامهم فقد فرض نفسه عليهم في حالات كثيرة. ويكفي أن نتبين مثلا موقفهم من نظرية الصفاء اللغوي التي كانوا يسلمون بها ضمنيا ويخالفونها فعليا، فقد درج اللغويون على اعتبار المثل الأعلى في النقاء والصحة اللغوية يمتد زمنيا ومكانيا من الشعر الجاهلي حتى انتهاء عصر الاحتجاج في القرن الثاني الهجري، ومن أطراف البادية الموغلة في الصحراء العربية حتى تخوم الحواضر والمدن، كما اقتربت مصادر المادة اللغوية في الزمان والمكان فقدت مصداقيتها، باستثناء القران الكريم الذي لا يأتيه الباطل. وجاء البلاغيون ليدخلوا في ممارساتهم تعديلات هامة على هذا النموذج، من أهمها أنهم كسروا قاعدة عصور الاستشهاد اللغوي المعروفة، وأغفلوا أو كادوا عصور الشعر الجاهلي والإسلامي وجزءا كبيرا من الأموي. وأبرزوا بشكل لافت كوكبة الشعراء العباسيين الثلاثة: أبو تمام والبحتري والمتنبي،- وهي التي تصدرت خارطة الإبداع كما سنشير إلى ذلك فيما بعد-لكن ظل هذا الانفصام الذي نتحدث عنه قائما بين التصورات البلاغية ومعطيات التطور الشعري والأدبي، فهو مجهول لا يشار إليه، حيث يتم اختيار الشواهد على أساس المزاج الفردي للكاتب البلاغي، لا طبقا لمقتضيات النظرية التي تميز بين مستويات وعصور الإبداع المختلفة. فالفكرة البلاغية متعالية متأبية صورية، تنحدر من عالم مثالي، يند عن التجسدات الحيوية للإبداع المحدد، سواء كان ذلك بالنسبة إلى النص الذي لم ينظر إليه مطلقا باعتباره وحدة كلية ؛ إذ لم يرد في البلاغة العربية كلها تحليل قصيدة شعرية كاملة إلا في حالة واحدة هي الاستثناء المؤكد للقاعدة، وهي قصيدة المتنبي التي

حللها حازم القرطاجني وسنشير إليها فيما بعد. ولم تعامل القصيدة كوحدة غنائية تتحدد بأشكال وأنماط مختلفة، كما نرى في قصيدة الغزليين العذريين مثلا واختلافها عن النماذج السابقة عليها. وقصيدة بعض كبار العباسيين التي تتخذ شكلا سرديات مثل أبي نواس وابن الرومي وما تتضمنه من خواص كلية تستحق الالتفات لمغايرتها النوعية للمألوف، ولا يمكن أن يتجسد نظام الأشكال البلاغية في هذه التنويعات الغنائية بنفس الأنماط والكثافة والإيقاع الذي كان يتجلى في الأنساق الشعرية الجاهلية مثلا. كما أن الكتابة النثرية قد تعددت أنماطها من رسائل وكتابات تاريخية وفلسفية وصوفية ومقامات وأشكال عديدة من سرديات القص توضع كلها في مجال النثر دون أية محاولة لاستيضاح المعالم المائزة لها. فلا نجد أن أي أثر لهذا التعدد النوعي في كتب البلاغة التي تتعامل مع مفاهيم مجردة عن التشبيه والمجاز والمعاني والبديع دون محاولة الربط بين أنماط التعبيرات وطبيعة التشكلات المختلفة لأنماط القصائد والكتابات في العصور والاتجاهات المتباينة. وإذا كان هذا التعالي المعياري قاسما مشتركا بين البلاغات القديمة فإن السمة التي لازمته في البلاغة العربية-وهي تجاهل فوارق الأجناس الأدبية-قد جعلتها أكثر إمعانا في الصورية وغير التاريخية.

ومع أن البلاغة العربية قد استمدت كثيرا من مفاهيمها من تراث المعلم الأولى، كما يتجلى في كتابي الخطابة والشعر، فإنها قد تجاهلت أهم مبادئه التي كان من الممكن أن تعدل من هذا المنظور، وليس هنا مجال استقصاء الحديث المقارن بين البلاغة العربية وأرسطو، فما يعنينا الآن إنما هو التخالف السلبي بينهما، ويكفي أن نورد مشهدا منه كان صالحا، لو أحسن فهمه واستيعابه، أن يغير جذريا من توجه النقد والبلاغة العربية، وذلك في قوله عن الأسلوب: «أما الأسلوب فمن أهم مزاياه ما يمكن أن يسمى بالوضوح. ويتبين ذلك من أن الكلام إذا لم يجعل المعنى واضحا فإنه لا يؤدي وظيفته الخاصة. كذلك ينبغي ألا يكون وضيعا، ولا فوق مكانة الموضوع، بل مناسبا له. فإن الأسلوب الشعري ربما لم يكن وضيعا، ولكنه ليس مناسبا للنثر. والأسماء والأفعال-أي كل أجزاء القول المناسبة هي التي تجعل الأسلوب واضحا. أما الأخرى التي تكلمنا عنها في فن الشعر (وهي المجازات) فإنها تسمو بالأسلوب وتزينه. ذلك لأن البعد عما هو معتاد من

شأنه أن يجعله أرفع قدرا. وفي هذا المجال يشعر الناس نحو الأسلوب بما يشعرون به نحو الغرباء والمواطنين. ولهذا ينبغي أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة، لأن الناس تعجب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسر ويمتع. وفي الشعر كثير من الأمور تفضي إلى هذا. وفيه يكون ذلك مناسبا، لأن الموضوعات والأشخاص الذين يتناولهم الشعر خارجة عن المألوف، لكن أمثال هذه الطرق لا تكون في النثر مناسبة إلا في أحوال قليلة، لأن الموضوع أقل سموا. وحتى في الشعر إذا استعملت اللغة الأنيقة على لسان عبد أو صبي أو في موضوعات تافهة جدا فإنها لا تكون مناسبة. لأنه هاهنا أيضا يقوم التناسب السليم في الإيجاز والإطناب حسبما يقتضي الموضوع». (16-196).

وهذا التحليل لاختلاف مستويات الأساليب باختلاف الأجناس الأدبية لم يجد كما نعرف صدى كافيا في البلاغة العربية التي أشارت أحيانا لفكرة المستويات الثلاث-الرفيع والمتوسط والأدنى-من غير ربطها بالأجناس، كما أنها تبنت وظيفة الوضوح وأدخلتها في صلب مفاهيمها الأساسية عن البيان لكنها عكست النظرية الأرسطية فطبقتها على الشعر الذي يتسم عنده بالغرابة والبعد عن المألوف نتيجة لطابعه المجازي، أما المجازات في البلاغة العربية فهي تقوم بوظيفة وحيدة هي «وضوح الدلالة» مما يتعارض مع مذاهب المبدعين الذين جنحوا إلى عدم المقاربة في التشبيه وفتنوا ببعد الاستعارة ولم يصبح الوضوح همهم الشعري. كما أن فكرة شرف المعنى قد انتقلت إلى المفاهيم البلاغية والنقدية، لكنه أصبح شرفا مطلقا غير نسبي كما نجده عند أرسطو الذي يربط نبل المعنى بالشخصية التي تعبر به في أدب موضوعي مخالف للغنائيات العربية السائدة. ومع كثرة البحوث التي تناولت مشكلة تفاضل الشعر والنثر في الأدبيات العربية فإنها لم تستطع بلورة نظرية حقيقية عن الأجناس للأسباب التالية:

أولا: يصب كلام أرسطو في تمييز الشعر وسموه على النثر في الربط بين مادة الفن ومستواه، إذ يرى أن موضوعات الشعر وشخوصه أرقى بطبيعتهم من نظيرتها في النثر، وهذه إحالة للفنون الإغريقية من شعر ملحمي ودرامي من ناحية، ونثر متباين من ناحية أخرى، مما يختلف نوعيا عن فنون الكتابة العربية في مادتها وتصنيفاتها.

ثانيا: يصطدم الاعتراف بتفوق الشعر على النثر في القيمة والمكانة الفنية الرفيعة بقضية أساسية في البلاغة العربية هي إعجاز القرآن الكريم وسموه على جميع أصناف القول؛ مع أنه ليس شعرا وما ينبغي له. فتصنيفه باعتباره نثرا شكل مصادرة شلت حركة البحث البلاغي وأبطلت التصنيف الأرسطي مع بداهته وتوافقه مع طبيعة الإنتاج الأدبي الإنساني بعامة. ولم يستطع البلاغيون تخلصا من هذا المأزق أن يفردوا القرآن بقوانينه النمطية الخاصة. باعتباره جنسا مستقلا كما أشرنا من قبل، مما يتيح لهم فرصة معالجة بلاغة العرب-شعرها ونثرها-دون-حساسية أيديولوجية.

ثالثا: أدى هذا الخلط بين الأجناس-من المنظور البلاغي-إلى تمييع الحدود الجمالية الفاصلة لأبنيتها المختلفة، وإلى عدم التمييز بين الوجه البلاغي ووظيفته المتحققة في السياق المختلفة نوعيا. فخلال دراستهم لقضايا البيان من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مرسل، بل وفي أبواب المعاني من فصل ووصل وتقديم وتأخير وغيرها لم يحاولوا الربط بين هذه الأشكال وأنماط القول مع أنها تمس صميم أبنيتها الجمالية الخاصة. فلم يهتدوا نتيجة لذلك للجذر الأساسي لتلاؤم أساليب القول مع قوانينه النوعية، وظل حوارهم في مجمله يعتمد على المواقف الخارجية مثل أهمية الشاعر أو الكاتب في الحياة السياسية والثقافية ومدى نفعية كل منهما.

رابعا: يحدد أرسطو في هذا المشهد كما لاحظنا فكرة المناسبة المحورية في مفهوم الأسلوب، فلا يقصرها كما فعل معظم البلاغيين العرب على العلاقة بين السياق الخارجي، أي المقام، وبين القول، وقد سبقهم إلى ذلك أيضا البلاغيون الرومان. وإنه يجعل المناسبة تقوم بين مادة الكلام ذاتها وأسلوبه. أي بين الموضوعات وأشخاص المتكلمين من ناحية واستعمالاتهم اللغوية من ناحية أخرى. وينتهي من ذلك كما رأينا إلى تحديد أهم وظيفة للأسلوب النثري وهي الوضوح. وأهم سمة للأسلوب الشعري وهي الرفعة والسمو والبعد عن المألوف إلى درجة الغرابة. وهنا ترتبط الوظيفة بالجنس الأدبي. فإذا ما أغفل البلاغيون العرب هذه الفوارق النوعية، بل وعكسوها، اضطربت لديهم السمات الوظيفية وتناقضت تجلياتها.

خامسا: ومع أن أصداء من فكرة المناسبة هذه قد تناهت للبلاغيين العرب وحاولوا استثمارها مع ملاحظاتهم الخاصة، كما نرى بشكل مبكر

في حديث الجاحظ الشهير عن تباين اللغات بين السوقي والعامي المبتذل والرفيع، إلا أنها لم تصب في نظرية التعبير الأدبي عندهم، لأنها تفضي إلى نتائج مخالفة لتصوراتهم القبلية في وحدة مقياس الفقهاء اللغوي والشعري. واعتبارهم الواقع اللغوي الحيوي المتعدد تدهورا للنموذج المثالي البدوي الذي ارتبط به الاستشهاد، مما حال دون الاعتراف بهذا الواقع كمنطلق خصب لتجدد المحاكاة اللغوية للحياة.

ومع أن البلاغيين قد كسروا-كما قلنا من قبل-قاعدة وقف الاستشهاد عند فترة زمنية محددة، وكانوا أكثر احتفاء بمبدعي العصر العباسي الثاني، (11-68) إلا أن هذا النموذج المثالي ظل مسيطرا في اعتبار إنتاج العصور الأولى الذروة التي لا يبلغها اللاحقون والقاعدة التي يقاسون عليها. دون اعتبار لمبدأ المناسبة الذي يرتبط بفكرة النسبية في أصول اللغة وفن الشعر معا.

ولا جدوى من إيراد نصوص كثيرة تؤكد هذا المنظور الماضوي المتواتر للبلاغة العربية باعتباره قاعدتها المعيارية. وهذا عبد القاهر يقول صراحة: معلوم أن سبيل الكلام سبيل ما يدخله التفاضل، وأن للتفاضل فيه غايات ينأى بعضها عن بعض. ومنازل يعلو بعضها بعضا. وأن علم ذلك علم يخص أهله، وأن الأصل والقدوة فيه العرب، ومن عداهم تبع لهم وقاصر فيه عنهم. وأنه لا يجوز أن يدعي للمتأخرين من الخطباء والبلغاء عن زمان النبي صلى الله عليه وسلم الذي نزل فيه الوحي، وكان فيه التحدي، أنهم زادوا على أولئك الأولين، أو كملوا في علم البلاغة أو تعاطيها لما لم يكملوا له. وكيف ونحن نراهم يجهلون عنهم أنفسهم ويبرأون من دعوى المداناة معهم، فضلا عن الزيادة عليهم. هذا خالد بن صفوان يقول: كيف نجاريهم وإنما نحكيهم، أم كيف نسابقهم وإنما نجري على ما سبق إلينا من أعراقهم. (انظر ثلاث رسائل ص 107/108). ومن المفارقة الطريفة أن عبد القاهر الذي يقرر هذا المبدأ السلفي نظريا بشكل قاطع يستشهد في كتابه «أسرار البلاغة» بمجموعة من الشعراء على رأسهم ابن المعتز يليه البحتري ثم المتنبي وأبو تمام وأبو نواس. ولم يستشهد بأي شاعر جاهلي أو من صدر الإسلام، وهو في ذلك لا يختلف كثيرا عن بقية البلاغيين. فالترتيب عند «ابن سنان الخفاجي» في «سر الفصاحة» هو: أبو تمام ثم المتنبي والبحتري

وامرؤ القيس والمعري. وعند «حازم القرطاجني» يتربع المتنبي في كتابه «منهاج البلغاء» على الذروة يليه أبو تمام وابن الرومي. وعند تحليل الباحثين لجداول الاستشهاد في هذه الكتب الثلاثة يجدون أن أبا تمام يظفر بنصيب الأسد في متوسطها ؛ إذ يتم ذكر أشعاره 126 مرة، يليه المتنبي 122 مرة، ثم البحتري 97 مرة ثم الفرزدق بعد مسافة فاصلة طويلة إذ يذكر 28 مرة فقط. (11-69). ومعنى هذا أن الممارسة البلاغية لفنون القول كانت تجعلهم يعدلون عن هذا المنظور اللغوي دون أن يدركوا التناقض بين المبادئ المعلنة والتطبيق الفعلي لها. لكنهم في جميع الحالات يرتكزون على أساس معياري منطقي صارم. فهم يفردون أبوابا لما يسمونه «الخطأ في المعنى» يعدون فيها مآخذهم على الشعراء، ومعظمها قابل للتأويل والتخريج بمراعاة طبيعة التعبير الأدبي. فنجد «قدامة بن جعفر» مثلا يرى من أشنع حالات التناقض ما يقول الشاعر عبد الرحمن القس في سلامة:

فـإنـي إذا مـا المـوت حـل بـنـفـسـهـا

يُـزال بـنـفـس قـبـل ذاك فـأقـبـر

«لأنه جمع بين قبل وبعد ... وهذا شبيه بقول القائل: إذا انكسرت الجرة انكسرالكوز قبلها». (10- 198) ولو كان الكوز يحب الجرة ويتعشقها ولا يتصور الحياة بدونها لسبقها إلى الإنكسار وهي تنكسر كما يسبق القس سلامة بعد أن تموت. ففي منطق الحياة النثري المألوف لا ينبغي الجمع بين قبل وبعد. لكن منطق الشعر وتخييله واحتدامه لا يمكن أن يتولد إلا من هذا الجمع على وجه الخصوص. وهذا ما لا تتسع له مفاهيم قدامة الأرسطية. ويتبعه بقية البلاغيين؛ فيورد «أبو هلال العسكري» نفس المثال ويعلق عليه بقوله: «وهذا شبيه بقول قائل لو قال: إذا دخل زيد الدار دخل عمرو قبله. وهذا المحال الممتنع الذي لا يجوز كونه». (13-96). ونلاحظ أن لغة البلاغي تستحيل إلى درجة هابطة من الضعف والركاكة عندما تتماس مع المنطق الجاف وتسوي بين الجمل النثرية الافتراضية والكلام الشعري الحقيقي.

ويرى قدامة أيضا من قبيل التناقض المكروه قول ابن هرمة:

تـراه إذا مـا أبـصـر الـضـيـف كـلـبـه

يـكـلـمـه مـن حـبـه وهـو أعـجـم

«فإن هذا الشاعر أفنى الكلب الكلام في قوله يكلمه، ثم أعدمه إياه عند قوله وهو أعجم. من غير أن يزيد في القول ما يدل على أن ما ذكره إنما أجراه على طريق الاستعارة». (13-199). ولم يستطع قدامة أن يتذوق المفارقة المحببة في هذه الصياغة الشعرية البسيطة لأنه ربط تفكيره باليات المنطق الأرسطي بشكل مباشر، دون أن ينتبه لدور المحاكاة والتخييل والإغراب في فلسفة الفن عند المعلم الأول، وغلبت عليه النزعة المعيارية في تبسيط القول وتجريم الشعر والولع بالأحكام التقيمية القاطعة. أما العسكري فإنه يذهب إلى أبعد من ذلك في تخطئة المعاني الشعرية ومحاكمتها بالمعيارية المنطقية النثرية عندما يقول مثلا: «ومن المعيب قول عمر بن أبي ربيعة:

أومــت بــكــفــيــهــا مــن الــهــودج
لــولاك فــي ذا الــعــام لــم أحــجــج
أنــت إلــى مــكــة أخــرجــتــنــي
حــبــا، ولــولا أنــت لــم أخــرج

إذ لا ينبئ الإيماء عن هذه المعاني كلها». (13-114). وينسى أنه كبلاغي كثيرا ما يتكلم عن فكرة المقام ولسان الحال، مما يسمح بالتوافق الجيد بين الإيماء ولإشارات الشعرية في العبارة الغزلية الجميلة.

وتستولي فكرة المعيار التعقيدي على البلاغيين. فنجد ابن طباطبا العلوي يتخذها عنوانا لكتابه «عيار الشعر» ونقرأ فيه مثلا هذا المشهد المفعم بالأوامر والنواحي البلاغية: «ينبغي للشاعر في عصرنا أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته في جودته وحسنه وسلامته من العيوب التي نبه عليها، وأمر بالتحرز منها. ونهى عن استعمال نظائرها. ولا يضع في نفسه أن الشعر موضع اضطرار وأنه يسلك سبيل من كان قبله. ويحتج بالأبيات التي عيبت على قائلها. فليس يقتدي بالمسيء وإنما الاقتداء بالمحسن.. واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصافا والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها. ومرت به تجاربها ... فإذا اتفق لك في أشعارهم التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بقبول، فابحث عنه ونقر عن معناه فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، فتسلك في ذلك منهاجهم وتحتذى على مثالهم». (6- 14).

ويتضح أن فكرة المعيار التي كانت طاغية في الشرق والغرب إبان العصور

الكلاسيكية كانت تعوقهم عن الاعتراف بحق الشعراء المتأخرين في الصدور عن تجاربهم الخاصة التي تميزهم عمن سبقهم ؛ إذ أن عليهم الاحتذاء الدقيق والاقتداء المطلق. مهما تغيرت الظروف والملابسات. فهم مقيدون بالقواعد والأوامر والنواهي في الأدب مثلما هم مقيدون فيها في بقية أنشطة الحياة الفكرية والسياسية والثقافية.

وعلى هذا فإن النزوع المعياري للبلاغة القديمة ليس ظاهرة يلتمس الدليل عليها؛ إذ أنها في صلب التصور الجوهري للبلاغة ولمنظومة العلوم الحافة بها. وقد حدد السكاكي في بلورته التعريفية القاطعة لعلمي المعاني والبيان خلاصة هذا التصور في قوله: «اعلم أن علم المعاني هو تتبع خواص تركيب الكلام في الإفادة. وما يتصل بها من الاستحسان وغيره. ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره... وأما علم البيان فهو معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة. بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالنقصان. ليحترز بالوقوف على ذلك من الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه». (3-161).

والخطأ الذي تسعى البلاغة إلى تفاديه هو الخطأ العقلي المنطقي. ولهذا فإن السكاكي يجعل المنطق والاستدلال لاحقا لها. ولا شأن لها بأنواع الخطأ الأخلاقي أو القصور الجمالي. بل إن أعلى رتب البلاغة كانت عند هؤلاء القدماء أن «يحتج للمذموم حتى يخرجه في معرض الممدوح، وللمحمود حتى يصوره في صورة المذموم». وهذه هي براعة الجدل الصوري الفارغ من المحتوى الإنساني لمنظومة القيم الرفيعة. ويضرب مثالا على هذه الرتبة العالية من البلاغة بقول أبي هلال العسكري: «وقد ذم عبد الملك بن صالح المشورة-وهي ممدوحة بكل لسان-فقال: ما استشرت أحدا إلا تكبر علي وتصاغرت له، ودخلته العزة ودخلتني الذلة. فعليك بالاستبداد، فإن صاحبه جليل في العيون، مهيب في الصدور. وإذا افتقرت إلى العقول حقرتك العيون. فتضعضع شأنك، ورجفت بك أركانك. واستحقرك الصغير. وأستخف بك الكبير. وما عز سلطان لم يغنه عقله عن عقول وزرائه وآراء نصحائه». (13-53). وقد انتشر هذا المذهب البلاغي في تحسين القبيح وتقبيح الحسن حتى عد من تقاليد الكتابة والشعر. وأصبح المعيار الذي يحتكم إليه هو براعة الاحتجاج وقلب الحقائق. مما يجعل فن الكلام يعتمد

على تزويق المغالطة وطمس معالم القيم المتولدة من التجربة الإنسانية الحية. ونقد هذا المبدأ غير الأخلاقي يسير بمنطق القدماء أنفسهم وتراسل قيم الحق والخير والجمال عندهم، سواء كان ذلك فلسفيا أم أيديولوجيا. أما طبقا للمنظور العلمي الذي تتبناه بلاغة الخطاب الحديثة-سواء كانت بلاغة أدبية أم برهانية-فإن رصد الظواهر وتفسيرها، ومحاولة الوصول إلى الأبنية العقلية والفكرية التي تعتمدها. والوظائف الفنية المنوطة بها يتجاوز مجرد الحكم بالقيمة، لأنه يعمد إلى تحليل الواقع والكشف عن مراتبه ومكوناته، ودرجة تفاعله الخصب مع السياقات الثقافية والإنسانية التي يندرج فيها.

ويلاحظ بعض العلماء المعاصرين مع ذلك أن البلاغة القيمة كانت مستوفية للشروط العلمية «فيرى جيراد. Guiraud, P» أنها أجدر العلوم حينئذ بأن يطلق عليها مصطلح «العلم». ويرى «تمام حسان» أنه إذا كانت خواص العلم المضبوط تتمثل في الموضوعية والشمول والتماسك والاقتصاد فإن كل ذلك يتجلى فيها. (1-316). غير أن الأمر الحاسم في ذلك هو مفهوم العلم ذاته. فإذا كانت كما رأينا قد خلطت الأجناس الأدبية ولم تحدد مستويات البحث. واعتمدت على المثال أو الشاهد، مما لا يمكن اعتباره استقراء ناقصا بأي حال. وكان تماسكها عقليا منطقيا مسبقا لا تجريبيا منبثقا، وحتميتها مثالية متعالية على الزمان والمكان واقتصادها مطعونا فيه للإسراف في التقسيمات المتداخلة، فإنها تجافي روح العلم بالمنظور الحديث.

وكما أشرنا من قبل فإن التماس تحقق المفاهيم العلمية الجديدة في التجليات القديمة خطأ فادح منهجيا، لأنها مرتبطة بالبنية المعرفية ذاتها. وقد أدرك هؤلاء الباحثون أنفسهم ذلك على التوالي عندما يثبت أحدهم أنه «أمكن للبلاغة العربية أن ترصد الكثير من الظواهر الأسلوبية المرتبطة بالمعنى الطبيعي. ولكن البلاغيين لم يحللوا هذا الارتباط، ولم يكشفوا عن القاسم الطبيعي المشترك بين هذه الظواهر على نحو ما نفعله الآن. ولكننا-لإنصافهم-ينبغي أن نقرر أن هذا الكشف لم يصبح ممكنا إلا مع تقدم الدراسات الجمالية والنفسية والسيمائية بعامة، واللغوية بخاصة. (1- 323).

وليست القضية المحورية هي إنصاف البلاغيين القدماء. فأقوالهم تكاد

ترقى في نظر عامة الدارسين لدينا إلى مرتبة القداسة. ولكن المشكلة الجوهرية هي إنصاف أنفسنا في هذا العصر. والإنصات إلى إيقاعه الصحيح في البحوث والكشوف العلمية الطبيعية والإنسانية. وما رصده القدماء، واجتهدوا في تعريفه وتصنيفه لم يكن من قبيل الظواهر بالمفهوم العلمي، وإنما هي قواعد ومعايير جعلوها قوالب للتجارب اللغوية والأدبية. وهي لا تتجلى في إطارها الطبيعي، وهي النصوص الكاملة-وإنما في الجمل والعبارات المنتزعة من سياقها. دون مراعاة للروابط التي تجمع بينها، أو الأنساق التي تنتظمها.

إن انتقال البلاغة من المعيارية إلى الوصفية، ومن القاعدة إلى الظاهرة، لا يتبع النموذج العلمي المعترف به في الدراسات الإنسانية كلها فحسب، وإنما يتبع أيضا نوعا من الضرورة المعرفية التي تتسق مع طبيعة التحول الحضاري في العصر الحديث. فمنذ الثورة الرومانتيكية في القرن التاسع عشر في الغرب، ووصولها إلينا في النصف الأول من هذا القرن، أصبحت القواعد التي كانت تتحكم في الأدب وأنظمته هدفا مستمرا ينقضه المبدعون ويجربون بدلا منه إمكاناتهم الخلاقة في ابتكار أنظمتهم الجديدة. لم يعد بوسع أحد أن يفرض علينا قانونا يعتمد على أيديولوجية طبقية أو تاريخية تنتمي إلى أية سلطة خارجية. أصبح المبدعون هم المشروعون لمبادئهم المجربون لقوانينهم وأنماطهم. وكان حتما على البلاغة المعيارية أن تحتضر حينئذ. فبعد أن ازدهرت البلاغة الكلاسيكية ابتداء من القرن السابع عشر أخذت تتضاءل حتى كادت أن تختفي في بداية العصر الرومانتيكي، بالرغم من مستوى التحليل والتصنيف الذي أدركته على يد أعلامها-خاصة في فرنسا-من أمثال «فونتانييه» و«دومارشيه»، ممن تميزت أعمالهم بالملاحظة الحادة، والصياغة الدقيقة، ووفرة الأمثلة المدروسة، وجودة التحليل اللغوي لكل وجه بلاغي على حدة. مما يجعل التساؤل عن أسباب موتها أكثر إثارة وحيوية. ويرى الباحثون أن تغيير الاتجاهات في تاريخ العلوم-وعلى وجه الخصوص في حالة البلاغة-لا يتحدد بمجرد وجود الشروط الداخلية لدرجة النضج أو الخصوبة فيها. ففي جذر جميع البحوث البلاغية الخاصة هناك بعض المبادئ العامة التي لا ينتمي الحوار حولها إلى مجال البلاغة، بل يتصل بالإطار الأيديولوجي. وعندما يحدث هناك تحول جذري

في المناخ الأيديولوجي، وفي مجموعة القيم والمبادئ العامة المعتد بها، فإن نوعية الملاحظات والمباحث والشروح التفصيلية تفقد أهميتها ووجاهتها. إذ سرعان ما تزول في نفس الوقت الذي تزول فيه المبادئ التي تتضمنها. وما حدث في مجال البلاغة بالضبط أو قطيعة من هذا النوع، تم التمهيد لها في القرن الثامن عشر وأعطت نتائجها في القرن التالي.

ولعل السبب البعيد لهذا التحول هو ظهور البرجوازية وقيمها الأيديولوجية الجديدة. وما يعنينا في هذا الصدد هو أن تلك القطيعة تمثلت في تجاوز نوع من رؤية العالم كان يعتمد على قيم مطلقة وعالمية. والمثال البليغ لذلك هو فقدان المسيحية لهيبتها العظمى، لتحل محلها رؤية أخرى للعالم ترفض أن تولى مكانا بارزا لجميع القيم المطلقة، لتعترف وترحب بحقيقة جديدة هي الواقع الفردي للإنسان، لا على أنه مجرد مثل ناقص للقاعدة العامة المطلقة. وبهذا فإن الأساس الأيديولوجي الذي لم يلبث فجأة أن تكشف عن ضعفه قد جعل المبنى كله يهتز. وأصبحت البلاغة محصورة تقريبا في تلك الفترة في نظرية الأشكال البلاغية. وكان لهذه النظرية جانبان: أحدهما تجريبي يتصل بالوقائع اللغوية الخاضعة للملاحظة. وآخر بلاغي يدخل في نظام متماسك يحدد خصائص رؤية معينة للعالم. وبهذا الاعتبار الأخير فإن الشكل-ومعه البلاغة كلها-قد سقط في نظر صناع الأيديولوجية الجديدة. ففي جميع مراحل التراث البلاغي-ابتداء من اليونان والرومان إلى الكلاسيكية الجديدة-كان الشكل يعد تابعا ومضافا وزينة. بغض النظر عن مدى التقدير لهذه الزينة. كما أنه انحراف عن أصل أو قاعدة. وبهذا المفهوم تصبح البلاغة ذات القاعدة الواحدة المطلقة وقد فقدت مكانها في عالم يجعل من تعدد القواعد ونسبيتها قاعدته الجديدة. وعندئذ تفقد الملاحظات التي قامت على أساسها ما تمتعت به من مصداقية.

وعندما نقتصر فحسب على ملاحظة التطور الداخلي للبلاغة في الثقافة الغربية، مع الفوارق الجوهرية التي تفصلها عن ثقافتنا، نجد أن البلاغة تختفي بفضل عاملين رئيسيين متصلين فيما بينها بالرغم من استقلالهما الظاهري:

أولا: إلغاء الامتياز المنوط ببعض الأشكال اللغوية لتفضيلها على البعض

الآخر. فالشكل لا يمكن تعريفه-كما سنوضح في حينه-إلا باعتباره انحرافا؛ انحرافا في الدال، فهو طريقة للتعبير غير المباشر أو غير المألوف. أو انحرافا في المدلول؛ المشاعر في مقابل الأفكار. لكن تقبل الأشكال باعتبارها انحرافا يتطلب أن نعتقد في وجود القاعدة، في مثال عام ومطلق. وفي عالم «غربي» بدون إله، يتعين على كل فرد أن يبني قاعدته الخاصة، فلا يعود هناك مكان للاعتداد بانحراف التعبير. فالمساواة تسود بين الجمل مثلما تسود بين الأفراد. وقد كان «فيكتور هوجو ,Hugo» زعيم الرومانتيكيين يستحضر ذلك عندما أعلن الحرب على البلاغة باسم المساواة قائلا:

«لا مجال بعد الآن لكلمات ترقد في حضنها

أفكار التحليق الصافي المفعم بالزرقة.

فأنا أعلن أن الكلمات متساوية وحرة ورشيدة». (69-164). وهنا تعبر البلاغة من ضحايا الثورة الفرنسية التي لا تلبث أن تمنح-بمفارقة واضحة- حياة جديدة وبعثا آخر لنوع مختلف من البلاغة العلمية.

ثانيا: حلول النزعة التجريبية محل الاتجاه العقلاني المنطقي في تكوين الفروض المتعلقة بالبحث التاريخي. وهنا نجد أن البلاغة التي كانت توصف أيضا بأنها عامة وعقلية تشارك النحو الفلسفي في مصيره. فهذا النحو العام يهدف إلى إقامة نموذج وحيد هو البنية العالمية للغة. مثلما أن البلاغة التي لم يكن هدفها «توقيتيا» بمقدار ما كان «لا زمنيا» تحاول إقامة نظام إجراءات التعبير في كل العصور وجميع اللغات. وكلتا الحركتين من رفض ثنائية القاعدة والانحراف، وإحلال التاريخ محل البناء غير الزمني لهما مصدر واحد من السهل إدراكه، وهو اختفاء القيم المطلقة والمتجاوزة التي تقاس عليها أو تنحصر فيها الوقائع الخاصة، أي اختفاء المعيار وحلول الوصف محله.

كان «شليجيل» يقول عن الشعر الرومانتيكي «لقد أصبح خطابا جمهوريا، خطابا له قانونه الخاص وأهدافه المستقلة. حيث تتمتع كل أجزائه بوضعها في المواطنة الحرة وحقها في أن تتفق فيما بينها». (69-251). أي أن نظرية الفن تعكس التطور السياسي الديمقراطي للمجتمع. فليس بوسعها أن تعيش خارج الزمان والمكان، حتى وإن توهمت ذلك أحيانا. وليس هناك علم غرق في هذا الوهم المطلق مثل البلاغة القديمة التي تصورت خلود قوانينها

وأبدية علاقاتها. مما يجعل من اللازم أن تنمو بدلا منها اتجاهات نقدية تكرس الحرية وتعترف بالتجريب. حيث تنتعش حينئذ البحوث الأسلوبية التي تتناول الفروق الفردية والملامح الخاصة لكل منتج أدبي. قبل أن يعود الفكر الجمالي ليندرج باتساق مع منظومة العلوم اللغوية والإنسانية. ويتبين أن بوسعه إعادة النظر في أقدم علومه ليتكيف مع منطق العلم الحديث، ويتخلص من الأحكام السابقة والمبادئ المفروضة من الخارج، حيث يصبح الوصف التفصيلي والتصنيف النوعي والكشف الدؤوب عن الوظائف المتحققة بالفعل في النصوص الإبداعية، والالتفات إلى المستويات المختلفة للقول، مع الإفادة من جميع إنجازات العلوم المجاورة، حيث يصبح كل ذلك هو المقياس المتجدد للقوانين المنبثقة من النصوص والمفتوحة على متغيراتها.

إن هذا الإدراك الواضح المنظم للجهد البلاغي الحديث لا ينبغي مطلقا أن يختلط بالرغبة الوهمية في إحياء البلاغة القديمة. فلم يعد هذا ممكنا في ظل معطيات التطور العلمي والحضاري. وكلما عمدنا إلى البناء في الفضاء القديم اندثرت معالمها السابقة، فالمكان لا يتسع لهذين النمطين المتخالفين معماريا. وهناك درس هام علينا أن نعيه من حركة العلم الحديث. وهو يتعلق بالطابع الذاتي الحتمي لكل أنواع المعرفة الكيفية، مما يجعل المعرفة الكمية ضرورية. وعلى أساس «أن المعرفة الموضوعية المباشرة كيفية غالبا، فهي تعتبر إذن مغلوطة؛ إذ تقدم خطأ يجب تصحيحه. وهى تشحن الموضوع بانطباعات ذاتية حتما. وبالتالي لا مناص من تحرير المعرفة الموضوعية من هذه الانطباعات. إن المعرفة المباشرة هي ذاتية من أساسها، فهي إذ تتخذ الواقع حيزا لها إنما تقدم يقينيات مسبقة تعوق المعرفة الموضوعية أكثر مما تخدمها. هذا هو الاستنتاج الفلسفي الذي يمكن استخلاصه من تاريخ العلوم. وإننا قد نخدع فيما لو ظننا أن معرفة كمية محدودة تنجو مبدئيا من مخاطر المعرفة الكيفية. وبما أن الموضوع العلمي هو من بعض جوانبه موضوع جديد، فإننا ندرك فورا سبب التردي الحاصل على مستوى التحديدات الأولية. فحتى تتمكن ظاهرة جديدة من إبراز المتغير المناسب لابد من دراسات كمية طويلة. (18-169).

ومعنى هذا أننا يجب أن لا نكتفي باستبعاد المعيار المسبق من الوصف البلاغي للنصوص. بل لا بد لهذا الوصف، كي يكون علميا، أن لا يصبح

مباشرا كيفيا. وأن يعتمد على جملة من الوقائع والبحوث الكمية الأسلوبية الممهدة له، قبل أن يصبح من حقه الزعم بإمكانية رصد عدد من الاتجاهات والقوانين الماثلة في تقنيات ووظائف التعبير الأدبي.

إن موضوع العلم ليس هو الواقع باعتباره كذلك. وعلى هذا فإن الأعمال الأدبية في ذاتها ليست موضوع الدراسة الأدبية، كما أن الأجسام في ذاتها ليست موضوع علم الطبيعة أو الكيمياء أو الجبر. بل إن موضوع العلم يمكن فحسب أن يتكون ؛ فهو يقوم على مقولات مجددة يسمح بتحديدها هذا المنظور أو ذاك في الموضوع الواقعي وفي القوانين التي تنجم عن ملاحظته.

فالخطاب العلمي لابد له أن يأخذ في اعتباره الوقائع الملاحظة، لكن هدفه ليس وصف هذه الوقائع في ذاتها. بل اكتشاف نظمها وعلاقاتها والقانون الذي يحدد نسبيا عوامل متغيراتها. ودراسة الأدب، التي قد تسمى كما أشرنا من قبل الشعرية أو البلاغة الجديدة، سوف لا يكون هدفها هو الأعمال الأدبية في ذاتها، وإنما الإجراءات التي تجعلها كذلك. فهذا هو الاختيار الجوهري الذي يضع الخطاب في منظورة العلمي.

وهنا يشير الباحثون في الأدب إلى أمرين على درجة كبيرة من الأهمية ؛ نظرا لخطأ الفكرة الشائعة عنهما. أولهما يتعلق بالتقنيين الذين يظنون أن العلم قد بدأ بالرموز الرياضية والتحقيقات الكمية والاقتصاد في المجهود. دون أن يتبينوا أن هذه العناصر كانت في أفضل الأحوال أدوات للعلم. لكن الخطاب العلمي ليس بحاجة إليها كي يتكون. وإنما يتمثل العلم في اتخاذ موقف محدد تجاه الوقائع.

أما الفكرة الخاطئة الأخرى فهي ما يظنه البعض من أن الحديث عن التجريد الضروري للعلم إنما هو تجديف قد يؤدي إلى إلغاء الفرادة الثمينة للعمل الفني. وينسون أن التفرد لا يمكن وصفه بالكلمات. وأننا نقع في قلب التجريد طالما تقبلنا الكلام. ولا يوجد بديل عن استخدام المقولات المجردة. وكل ما هناك أنها قد تستعمل عن معرفة أو بدونها.

إن الإشارة المتزامنة للعلم الذي تقع الشعرية في منظوره، وللدلالة من جانب آخر، تثير مشكلة تستحق الاهتمام. يقول «جاكو بسون» عنها : «إن ما يشغل علم اللغة الآن لهو المشكلات الدلالية في جميع مستويات اللغة. وإذا كان اللغوي يحاول وصف ما صنعت منه القصيدة، فإن دلالتها تظهر فحسب

باعتبارها جزءا متمما لكل تتدرج فيه». وعلى عكس الجوانب الأخرى في علم اللغة فإن الدلالة ليست لها قواعد عالمية معترف بها حتى الآن، ومازالت إمكانياتها ذاتها محل جدل ونقاش. ونقاد الأدب الذين تكتسب شهادتهم أهمية في هذا الصدد يقعون بالنسبة لهذا الجدل في دائرة المترددين أو الممتنعين عن الحكم. فطبقا لهم عندما يتعلق الأمر بالمعنى فليس هناك حد فاصل بين الوصف والتأويل. وبالتالي بين العلم الذي ينجم عن الوصف، والنقد الذي يسفر عنه التأويل. ويلاحظون أن أية تسمية مباشرة للمعنى إنما هي ذاتية. مما يشرح الوفرة الغزيرة لكل التأويلات المختلفة للنص الواحد عبر القرون العديدة. فهل تسمح القراءة الشعرية التي يجريها علماء اللغة بتجاوز هذه المشكلات، بحيث يصبح بوسعهم أن يحملوا لنا شيئا من اليقين العلمي في مشكلة المعنى؟ (69-415).

ومن ثم فإنه يتعين على الدارس البلاغي للخطاب أن يتبنى منهج اللسانيات الوصفية، ببعده الديناميكي المفتوح، محاولا تحديد الأشكال اللغوية المناسبة في النص. دون إغفال للمحيط الذي وردت فيه. وذلك للكشف عن الاطرادات الظاهرة ووصف حركتها. «فمحلل الخطاب يعتبر الكلمات والعبارات والجمل، التي تظهر في المدونة النصية لخطاب ما دليلا على محاولة المنتج توصيل رسالة إلى المتلقي. مما يجعله يعنى على الخصوص ببحث كيفية وصول متلق ما إلى فهم الرسالة المقصودة من قبل المنتج في مناسبة معينة. وكيف أن متطلبات المتلقي المفترض تؤثر في تنظيم خطاب المنتج. وتتخذ هذه المقاربة الوظيفية التواصلية مجالا أوليا للبحث. وبالتالي تسعى إلى وصف الشكل اللغوي، ليس كموضوع ساكن، وإنما كوسيلة منظمة دينامية للتعبير عن الدلالة المقصودة». (42-24).

ويصبح تحليل عمليات التلقي وتأثيرها في تكوين النص مجالا لدراسة أقرب إلى ميدان العلم عندما يتم التمييز بين الوظيفة الأدبية من جانب، وحكم القيمة المطلق من جانب آخر. فالبلاغيون المحدثون يهدفون إلى تقديم النص باعتباره فضاء يبحث فيه عن شبكات التعلق متعددة الأبعاد. وهى شبكات مكونة من تطابقات، وعلاقات تركيبية واستبدالية تنشأ منها وبها أشكال بلاغية عديدة، تقود بدورها إلى إحداث تأثيرات سياقية معقدة. ويزيد من صعوبتها أن هذه التأثيرات السياقية للأشكال اللغوية سرعان ما

تنضم إليها تأثيرات ناجمة عن مستويات رمزية وسيميولوجية أخرى.

ومع أننا حريصون على التمييز بعناية بين التأثيرات وأحكام القيمة، إلا أنه من البديهي أن كل نص يثير قدرا من التقييم. لكن هذا التقييم يعد «مما وراء الأسلوب». وهو تال لعمليات التعرف على التأثير الجمالي والوظيفي للنص بتمامه. إذ أنه يفسح المجال لتدخل العوامل المتصلة بالملتقين أنفسهم. وحكم القيمة يتمثل في التعبير بشكل ظاهر أو ضمني عن مدى الرضى والارتياح الجمالي للوظيفة التي يقوم بها النص أو الضيق بها والتبرم منها. فهو يفترض بالفعل سلما من القيم يصعب قياسه علميا حتى الآن، لأنه يرتبط بمتغيرات كثيرة ذات طابع نفسي واجتماعي وثقافي. ويمكن أن يكون خاضعا لتأثير أنظمة قيمية أخرى أخلاقية ودينية وسياسية- ماثلة لدى الفرد المتلقي شعوريا أو لا شعوريا. والدراسة المتعمقة للاستجابة الماثلة في حكم القيمة تنتمي إلى مستوى آخر من البحث الذي يتطلب منهجية وتصورات مختلفة عن تلك التي تقوم بتنميتها البلاغة والأسلوبية. (245-49).

على أننا ينبغي أن نتذكر من ناحية أخرى ما يقوله لنا «بيريلمان»- صاحب بلاغة البرهان-من أن التمييز المألوف في فلسفة القرن العشرين بين أحكام الواقع-وهى التي تخضع للتوصيف العلمي-وأحكام القيمة، وهى التي تكن خلف الاتجاهات المعيارية، يطبع عمل من يعترفون بالأهمية القصوى للبحث العلمي. ويحاولون في الآن ذاته استنقاذ أعمالنا من التعسف واللامعقولية. ويرى أن هذا التمييز-على جدواه-كان نتيجة لابستيمولوجيا مطلقة، تنحو إلى العزل الواضح لمظهرين من مظاهر النشاط الإنساني. وأنها لم تظفر بغايتها لسببين: أولهما فشل تكوين منطق لأحكام القيمة. وثانيهما صعوبة التعريف المرضي لكل من أحكام الواقع وأحكام القيمة. ومن ثم فهوى يرى أن هذا التمييز لا يمكن أن يكون مطلقا، لأنه يعتمد على درجات متنوعة من الكثافة والتداخل في معظم الأحيان. (61-771). ومعنى هذا أن الوصف-مهما تذرع بالعلمية والتصق بالواقع-لابد أن يصطبغ بشكل ما، ولو عن طريق اللغة التي يستخدمها، بلون من الحكم، الأمر الذي يقتضي أن ننتبه إليه ونحاصره في أضيق دائرة ممكنة.

بيد أن هناك مفهوما جديدا للتأويل يجعله مقاربا لروح العلم ويبعده

حينئذ عن المعيارية والأحكام المسبقة. وهو يتمثل في التركيز على الوحدة الوثيقة بين اللغة والفكر. باعتبار هذه الوحدة هي الفرض الذي تنطلق منه الألسنية وتصبح بفعله علما. ولأن هذه الوحدة موجودة فإن التجريد الذي يقوم به الباحث يجعل اللغة موضوعا للبحث. ولم يتمكن العلماء من التحقق من تصورات العالم في اللغات إلا عندما تخلصوا من الأحكام المسبقة التقليدية. فعن طريق تحليل الظاهرة التأويلية نجد أنفسنا في مواجهة الوظيفة الكلية للفعل اللغوي. و في انكشافها تمتلك الظاهرة التأويلية مدلولا كليا. على أن فعل الفهم والتفسير يرتبطان بشكل مميز بالنقل اللغوي ويتخطيانه في الآن ذاته. وما ينطبق على اللغة ينطبق كذلك على الفهم والتفسير أيضا. فلا يجب اعتبارهما كواقع يمكن دراسته تجريبيا، ولكنهما يشتملان على ما يحتمل أن يكون موضوعا، وبهذا فإنهما يصبحان مجالا صالحا للتناول العلمي. (32-34).

وأيا ما كان الأمر في قضية التأويل ومدى خضوعه للنماذج العلمية المعترف بها، فإن بلاغة الخطاب الجديدة التي تتخذ النص موضوعا لها. وتقوم بإعادة تكوينه كي يصلح للتناول العلمي من منظور لغوي محدد، فإنها تقاربه بطريقة وصفية ديناميكية، عن طريق التصنيف وتحليل المستويات، وتفضل أحكام الواقع الوظيفي على الظواهر المتفاعلة الكلية، ثم تعزل التأثيرات الجمالية الناجمة عن العوامل المحددة في النص عن أحكام القيمة المتصلة بالأبنية الثقافية للمتلقي، دون أق تقيم عملها على منظومات فلسفية مسبقة سوى منظومة العلم ذاته، وحينئذ تستخلصها من الوقائع الأسلوبية ومن الظواهر التعبيرية الخاضعة للتعديل وتبدل التأثير بين الأنظمة المفتوحة، وبهذا فقط تستطيع الحفاظ منهجيا على نسبها العلمي الصحيح.

3 الأشكال البلاغية

بنية الشكل البلاغي

مفهوم الشكل:

تعمد الإجراءات التي تتخذها بلاغة الخطاب ويتبناها علم النص إلى تجديد المصطلحات المتداولة في التحليل. مع الإشارة إلى علاقتها بالمصطلحات السابقة. وذلك بغية التحديد الدقيق للموقف العلمي الحالي. وما يتمثل فيه من تغيرات معرفية وإجرائية. لأن تقدم العلوم ينعكس جزئيا في تبدل المصطلحات. ومنذ اتكأت البحوث الحديثة على مصطلح البنية (Structure) واكتشفت به التنظيم الداخلي للوحدات وطبيعة علاقاتها وتفاعلاتها، مما لم يكن محددا من قبل، لم يعد من الممكن في الفكر الحديث التخلي عنه. على أن مفهوم البنية يقدم لنا في تحليل الخطاب عونا أساسيا لأمرين:

أولهما: أنه يسعفنا في التخلص من الارتباط بالوحدات الجزئية في القول، باعتبارها مجلى العناصر البلاغية. فلا يصبح تأملنا على المستوى البلاغي محكوما عليه بأن يقتصر على مستوى الكلمة والجملة. وإن تجاوزها فلا يتعدى الجملتين في غالب الأحوال، كما يحدث مثلا في مباحث الفصل والوصل والتقديم والتأخير التي تنحصر

في هذا الإطار. ولأن مفهوم البنية ذو طابع تجريدي فهو أكثر علمية وأشد قابلية للالتقاط على مستويات عديدة، تتدرج من الأبنية الصغرى إلى الكبرى حتى تصل إلى النص كله باعتباره بنية، ثم تتجاوز ذلك لتتسع لاعتبار هذه البنية مغلقة أو مفتوحة على غيرها من الأبنية في النظم الأخرى. وهذا الطابع المرن للبنية يجعل موضوع المعرفة العلمية للأدب متسقا مع بقية العلوم الإنسانية.

وإذا كان عيب البلاغة التقليدية القاتل أن أفقها لم يتجاوز الوحدات الجزئية فإن ذلك قد انتهى بها إلى عدم القدرة على تحليل الدلالة الفعلية لهذه الوحدات؛ إذ يتضح في ضوء المفاهيم الكلية الحالية، ابتداء من نظريات «الجشطالت» التي أصبح مسلما بها معرفيا، إن وجود الوحدات وفاعليتها الوظيفية مرهون بموقعها من النص، ودرجة كثافته، ودورها في متتالياته. وأن اتساقها في منظومات عريضة تشمل رقعة النص وما يتعالق معه هو الذي يحدد كفاءتها التعبيرية والجمالية الخاصة. ولا يمكن استيعاب هذه الشبكة المتراتبة من التصورات دون استخدام مفهوم البنية في تحليل الأشكال البلاغية.

ومن الطريف أننا قد نجد كلمة «البنية» مستخدمة في النقد القديم، لكن بالمفهوم المادي الحسي للعناصر التي يتكون منها العمل الأدبي وتدخل في بنائه، أما مفهوم النموذج التجريدي المرن لنظام الوحدات المفتوحة وعناصرها المتراتبة في الفعالية فلم يكن من الممكن إدراكه بشكل واع متبلور في هذه المراحل المتقدمة من المعرفة. فعندما نقرأ مثلا لدى قدامة بن جعفر هذه العبارة «إن بنية الشعر إنما هي في التسجيع والتقفيه. فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليها كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر. (10- 95). نجد أنفسنا حيال ملاحظة ذكية لافتة ترى أن مادة الشعر تنحصر في الجانب الإيقاعي الموسيقي المباشر المرتبط بالوزن والتقفيات الداخلية والخارجية ؛ مما يؤكد تطابق مفهومي الشعر والنظم عنده. وإن كان يفعل ذلك بطريقة معيارية صارمة، يضع بها ميزانا من الموسيقى الخارجية للشعر يغفل الجانب التخييلي الدلالي ويسقط الإيقاع تماما من مجال النثر. وإن كانت عبارة «كان أدخل له في باب الشعر» تشي بإدراك مستويات عديدة لهذه الشعرية. وما يعنينا الآن إنما هو التفاته إلى

كلمة «بنية» التي سيقدر لها أن تكون مرتكزا اصطلاحيا بعد قرون عديدة لفهم العمليات النقدية والشعرية البلاغية.

الأمر الثاني الذي يجعل مصطلح البنية محوريا في التحليل البلاغي للخطاب هو أنه يكفل لنا الخروج من مأزق حقيقي، لم تستطع البلاغة القديمة ولا الكلاسيكية المحدثة أن تتجاوزه. وهو اعتبار الأشكال زخرفا وزينة تضاف إلى القول لتحسينه. ففكرة الزخرف اللصيق بالعبارة لازمت مفاهيم الأشكال البلاغية حتى الآن. وليس هناك سوى مصطلح البنية للتخلص نهائيا من شبهة الزينة المضافة. لأنه يشير إلى أصالة النموذج التعبيري في إنتاج الدلالة الأدبية وانبثاقه من طبيعة التكوين الداخلي لوحداته مما يستحيل معه إزالته دون نقض هذا التكوين ذاته. فهو بذلك يلغي المسافة الوهمية الفاصلة بين ما كان يعد تعبيرا أصليا مباشرا وما يعد تعبيرا شعريا مجملا له، فالشكل البلاغي (Figure rhe'torique) باعتباره بنية-يتخلق ابتداء هكذا دفعة واحدة ويتم تلقيه كذلك. ولا يمكن أداؤه بطريقة أخرى تحافظ على كينونته. وينبغي أن نتذكر في هذا السياق مبدأ «جاكوبسون. Jakobson,R» الشهير عن الوظيفة الشعرية، التي يؤثر البلاغيون الجدد أن يطلقوا عليها أسم الوظيفة البلاغية، نظرا لتحققها بمستويات مختلفة في الشعر والنثر معا. وهى وظيفة ذات طبيعة بنيوية في جوهرها، إذ أنه يستخرج المبدأ الأساسي لجميع الإجراءات الشعرية فيجعله في طرح فكرة التعادل على مستوى الإجراء المكون للقول الشعري. فبينما نجد أنه في اللغة العادية، ذات الوظيفة الإشارية المباشرة، يقوم التعادل فقط بتنظيم عمليات اختيار الوحدات من بين المخزون الاستبدالي، فلا يطيع الوضع التركيبي للقول أكثر من مبدأ التجاور بين الوحدات المختارة، نجد أنه في اللغة الشعرية يفرض قانون التماثل وجوده في سلسلة القول. ومرة أخرى يبدو التكرار المنتظم للوحدات الصوتية المتعادلة في الوزن ليس سوى مظهر خارجي لمبدأ التعادل. فإذا استخدمنا-بالإضافة إلى ذلك-مصطلح «ليفين. Levin,S.R» التطبيقي عن «التزاوجات المنتظمة» في الشعر، ألفيناها لا تؤثر فحسب على السلسلة الصوتية، بل تتعدى ذلك إلى المستوى الدلالي، كما أن الاستعارة بمدلولها التخييلي الواسع تمثل هي الأخرى القطب الثاني لمرتكزات الآلية الشعرية، مما يجعل فكرة التوازيات الصوتية والتشاكلات الدلالية

هي التي تفسر علاقة الدوال بالمدلولات وشبكتها في القول الشعري. إذ أنه على العكس من اللغة الشعرية نجد اللغة الإشارية تقوم بالربط الآلي بين الصوت والمعنى بمجرد عملية تشفير عادية، دون خلق العلامات المثيرة للدلالة ودون تعليق المعنى على الصوت، مما يلفت انتباه المتلقي إلى الرسالة في حد ذاتها. وسنتعرض لامتدادات هذه المفاهيم في الفصول التالية. وحسبنا أن نؤكد الآن أن فكرة العنصر المضاف للقول الشعري غير مرضية، لأنها تصب في تصورات الزخرف والمحسنات البيانية والبديعية القديمة، مما يجعل تمثل الطابع البنيوي للغة باعتبارها نظاما من التركيب والاستبدال والتشاكل يلغي إمكانية تصور وجود وحدات إضافية ليست منبثقة من داخل القول ذاته.

وكما أصر «جان كوهين Cohen,J» على إبراز هذه الخواص في بنية اللغة الشعرية، فأنه قد برهن على أن الشاعر عندما يقوم باستخدام وحدات صوتية ليست لها قيمة خلافية-في الجناس مثلا-فإنه بذلك يفعل شيئا أعمق من مجرد إضافة عنصر ثانوي. إنه يركب إجراء فوق إجراء، ونظاما على نظام. وعمله هذا لا يمكن أن يكون بريئا دون عاقبة، بل هو يجعلنا نشك في مبدأ شرطي أساس في اللغة وهو الارتكاز على القيم الخلافية للتمييز بين الأصوات عند أدائها لوظائفها، فما يفضي بنا إلى تعديل مفهوم الوظيفة الصوتية ذاتها؛ لتتسع للمنطقة الشعرية الحرة. وبنفس الطريقة فإن الخواص الأيقونية للعبارة-كما يطلق عليها «بيرس Peirce,Ch» أو السيميولوجية الرمزية طبقا لتسمية «سوسيير. Saussure,F» ليست فاقدة الأهمية. بل إن الكلمة الشعرية يتجلى فيها نزوع فريد نحو تعديد وتكثيف إجراءات محاكاة الصوت للمعنى. وإدخال الشكل البلاغي في القول يؤدي نتيجة لذلك إلى استبعاد شفافية العلامة (Signe) اللغوية، هذه الشفافية الناجمة عن الربط الاعتباطي بين الدال والمدلول، حيث يصبح أي صوت قابلا لأداء أي معنى. فالعلامة اللغوية لا تصبح صافية شفافة ولا تقوم بدورها كمجرد علامة تامة إلا عندما تؤدي وظيفتها كبديل يمكن أن يمحى بسهولة، مما يقف على الطرف المضاد للعلامة الشعرية. واختيار الصورة في حالة الأشكال البلاغية رفض للوضوح المباشر المميز للعلامة اللغوية. الأمر الذي يجعلها تؤدى إلى مغامرة إنشاء قول أجوف، بمعنى أنه يشير

إلى ذاته، قبل أن يشير إلى العالم. (49-54).

ومع ذلك فإن الدلالة ليست مغطاة كلها بالوظيفة البلاغية، ففكرة العلامة التي لا تعلم شيئا أولا تشير إلى شيء غير ذاتها، فكرة متناقضة. ومهما كانت قيمة المحاولات المبذولة لإنشاء أدب أيقوني (Iconique) يعتمد فحسب على استثمار الجوانب الصوتية الصرفة، أو البصرية المحضة، فإن البلاغيين الجدد يعترفون بأنه يخرج عن مجال الشعر الحقيقي، ليصب في نطاق الموسيقى أو الفن التشكيلي. فالوظيفة الإشارية للغة لا يمكن للشاعر أن يمحوها، بل يترك دائما للقارئ أن ينعم في الشعر بلذة غير شعرية. لكن لأنه لا يتلقى الدلالات إلا عن بعد، باعتبارها مرتبطة دائما بإنشاء العلامة، فإن لغة الكاتب لابد أن تضع وهما؛ أن تنتج ظلها ذاته. فلغة الشعر ليست إشارية بمقدار ما هي شعرية. وهى شعرية كلما ابتعدت عن الإشارية. ومعنى ذلك أن الفن-كما هو معروف منذ فترة طويلة تسمح بالنسيان-يقع بذاته في منطقة تتجاوز دائرة التمييز بين الحقيقة والكذب، فأن يوجد الشيء الذي يسميه الكاتب أو لا يوجد أمر لا أهمية له عنده. والنتيجة الأخيرة لهذا الانحراف اللغوي البنيوي للشعر أن الكلمة الشعرية تفقد مهمتها باعتبارها عملا تواصليا؛ إذ أنها حينئذ لا تقوم بتوصيل شيء، أو بعبارة أدق، لا توصل سوى ذاتها. ويمكن أن يقال إنها تتصل بنفسها. وهذا التواصل الداخلي ليس سوى مبدأ الشكل نفسه. وعندما يدخل بين كل مستوى من القول وآخر، ضرورة التطابقات المتعددة، فإن الشاعر يغلق خطابه على ذاته؛ هذا الإغلاق هو الذي يسمى عملا. (49-55). وإذا كان البلاغيون قد درجوا على القول بأن صور الخطاب وأشكاله هي المعالم والصيغ التي يبتعد فيها الخطاب بطريقة ما، عما كان يمكن أن يكون عليه التعبير الشائع البسيط، فإن روح البلاغة تكمن في هذا الوعي بالفارق الممكن بين اللغة الواقعية الماثلة في الشعر، واللغة الممكنة التي كان من المحتمل أن تستخدم بشكل شائع وبسيط. ويكفي أن نقيم هذا الفارق في الذهن كي نحدد مساحة أو فضاء الشكل البلاغي. على أن هذه المساحة ليست فارغة، بل إنها تحتوي في كل فرصة على نوع ما من البلاغة أو الشعر. ويتمثل فن الكاتب في الطريقة التي يضع بها حدود تلك المساحة، وليست في التحليل الأخير سوى الجسد المنظور للأدب. وربما كان من

الممكن الاعتراض على ذلك بأن أسلوب الصورة لا يشكل جميع أنواع الأسلوب، ولا ينحصر فيه الشعر. وأن البلاغة تعرف بدورها ما تطلق عليه الأسلوب البسيط. لكن الواقع أنه أسلوب أقل تصنيعا. أو هو مصنع بطريقة أبسط. وأن له أشكاله المعهودة، مثله في ذلك مثل الأساليب الغنائية والملحمية. والغيبة التامة للأشكال موجودة بطبيعة الحال لكن ضمن ما يطلق عليه الآن في البلاغة درجة الصفر، عندما تعرف العلامة بخلوها من أية علامة، مما يجعل قيمتها معروفة تماما، على ما شرحناه فيما سبق.

ومع ذلك فإن وضع الشكل البلاغي، خاصة المجاز، لم يكن دائما واضحا في قلب التقاليد البلاغية. فمع أنها عرفته منذ القدم بأنه الطرق الكلامية البعيدة عن المعتاد والمألوف فإنها تعترف في الوقت ذاته بأن هناك من المجازات ما هو معروف ومألوف. وطبقا للعبارة التي أصبحت كلاسيكية فإن الأسواق تشهد في يوم واحد من المجازات والأشكال البلاغية ما لا تشهده أكاديميات اللغة والأدب في شهر كامل. فالشكل البلاغي المجازي ابتعاد عن المألوف في الاستعمال، ومع ذلك فهو داخل في قلب الاستعمال، وهنا تكمن المفارقة.

وكان بعض البلاغيين في الكلاسيكية الجديدة يشعرون بهذا التناقض في تعريفهم للأشكال المجازية. ويحاولون تفاديه. على أساس أن الشكل يتضمن من ناحية المبدأ خاصية مشتركة مع كل الجمل والصيغ اللغوية، وهى أنه يعني شيئا بفضل تركيبه النحوي. لكن بالإضافة إلى ذلك، نجد أن الأشكال المجازية تتضمن أيضا تعديلات خاصة بها. وبفضل هذه التعديلات يتشكل نوع خاص من المعنى لكل لون من المجاز. كما يرون أن الأشكال طرق في الكلام تختلف عن غيرها بخواص تجعلها أكثر حيوية ونبلا، وألطف من طرق الكلام الأخرى التي تؤدي نفس المحتوى الفكري بدون ذلك التعديل الخاص. أي أن تأثير الأشكال-وهو الحيوية والنبل واللطف-يصبح أيسر في التصنيف. أما جوهرها فيمكن تحديده على النحو التالي:

كل شكل مجازي إنما هو شكل قائم بذاته. ويتميز المجاز عموما عن التعبيرات غير المجازية بأنه يتضمن تعديلا خاصا يجعله مجازا. وقد يبدو أن هذا التعريف يؤدي إلى الدور كما يقول المناطقة. ولكنه ليس دورا تاما. فجوهر المجاز أنه ذو شكل. أما التعبير البسيط الشائع فليس له شكل. أي

أن الشكل البلاغي يكمن في الفصل بين العلامة والمعنى، بين الدال والمدلول، حيث تقوم المساحة أو الفضاء الداخلي للغة.

وإذا كان صحيحا أن كل كلمة، مهما كانت شائعة وبسيطة، تمتلك شكلا؛ إذ أن أصواتها تتوالى بطريقة خاصة، داخل نظام معين في تكوينها كما تتوالى الكلمات لتكوين الجمل والمتتاليات، فإن هذا الشكل مجرد إطار نحوي. أي أنه يخضع لقوانين الصرف والنحو، لا لقوانين البلاغة. فبالنسبة للبلاغة نجد مثلا أن كلمة «شراع السفينة» أو جملة «أحبك» ليس لها شكل؛ إذ لا تخضع لأي تعديل خاص. ويبدأ الفعل البلاغي عندما يصبح من الممكن أن نقارن بين شكل هذه الكلمة أو تلك الجملة بشكل كلمة أخرى أو جملة مغايرة، كان يمكن أن تستخدم في مكانها. مما يبيح لنا اعتبارها بأنها حلت محلها. فشراع أو أحبك ليس لها شكل بلاغي. لكن الشكل البلاغي يتحقق في استعمال كلمة شراع بدلا من سفينة، على طريقة المجاز المرسل بعلاقة الجزء بالكل، أو استعمال جملة «أكرهك» أو «أموت فيك» للدلالة على «أحبك». وبهذا فإن وجود الشكل البلاغي وخاصيته المتميزة يتحددان بوجود العلامات البديلة المحتملة وبروز خواصها. وكان «بالي Bally,Ch»-رائد الأسلوبيات-يقول بأن التعبيرية تعوق المسار الخطي للغة في السياق. لتجعلنا نتلقى في الوقت ذاته حضور دال-وهو شراع مثلا-وغياب دال آخر وهو سفينة. وبنفس الطريقة كان «باسكال Pascal» قد حدد الشكل البلاغي على أساس أنه يحمل غيابا وحضورا. فالعلامة أو مجموعة العلامات اللغوية، تكون خطا، وهذا الشكل الخطي هو موضوع اللغويين، أما الشكل البلاغي فهو سطح يتكون من خطين: خط الدال الحاضر، وخط الدال الغائب. وبهذه الطريقة فحسب يمكن لنا أن نفهم ما يقوله البلاغيون من أن التعبير المجازى هو وحده الذي يتضمن شكلا. لأنه وحده هو الذي يتضمن تلك المسافة. (47-232).

وكان «فونتانييه Funtantier البلاغي الكلاسيكي الكبير-قد أبدى ملاحظة على كلمة شكل (Figure) يحدد بمقتضاها خاصية أساسية لها إذ لم تكن تقال في البداية إلا عن الأجسام، أجسام الناس والحيوانات على وجه الخصوص، باعتبار مظهرهم الحس وحدود امتدادتهم المادية. فهي تعنى أولا-طبقا لهذا التصور-الهيئة والملامح والشكل الخارجي للإنسان أو الحيوان

أي لمظهره المحسوس، فهي بذلك تقارب كلمة عربية أكثر خصوصية وجزئية تستعمل أحيانا قي مقابلها وهى «الوجه». أما الخطاب (Discours) وهو يشير فحسب إلى تجلي ذكاء النفس الإنسانية فهو لا يعتبر جسما بالمعنى الدقيق للكلمة. حتى بالنظر إلى الأصوات التي تنقله إلى الذهن عبر الحواس بالذبذبات. ومع ذلك فهو يتضمن في طرقه التعبيرية والدلالية المختلفة شيئا مشابها للأشكال والملامح والوجوه التي توجد في الأجسام الحقيقية. ولاشك أنه طبقا لهذا التشابه فقد أطلقت من قبيل الاستعارة أو المجاز عبارة مثل الأشكال أو الوجوه البلاغية. لكن هذه الاستعارة لا يمكن اعتبارها شكلا حقيقيا، إذ لا توجد لدينا في اللغة كلمات نوعية أخرى تعبر عن نفس هذه الفكرة. وهنا يلمس الباحثون ظلا لفكرتين: إحداهما تتصل بخارج شبه جسدي، والأخرى تتعلق بالمحيط والملامح والشكل. وعبارة «الشكل الخارجي» تجمعهما معا بطريقة تبدو كما لو كانت وسطا مكانيا مغطى برسم ما. هاتان القيمتان المكانيتان متعالقتان أي أن كلا منهما تقتضي الأخرى. فإذا كانت الأشكال ينبغي أن تعرف كملامح وصيغ والتفاتات-وهذه هي القيمة الثانية-فإنه يمكن للخطاب عن طريقها أن يعبر عن الأفكار والمشاعر، بطريقة تبتعد إلى حد ما، عن الطرق البسيطة الشائعة، وهذه هي القيمة الأولى. (64-220).

ويتبلور مفهوم الشكل البلاغي في التيار البرهاني عند «بيريلمان Perelman,Ch» بطريقة أكثر تحديدا في قوله: لكي يوجد شكل بلاغي لابد من توفر خاصيتين لا غنى عنهما: أن تكون له بنية يمكن فك نظامها بشكل مستقل عن المضمون؛ أي تكون له صيغة تتمثل طبقا للتمييز المنطقي الحديث في إحدى المستويات النحوية أو الدلالية أو التداولية. وأن يتم استخدامه بحيث يبتعد عن الصيغة العادية للتعبير. ومن ثم يصبح لافتا للانتباه. وإحدى هاتين الخاصيتين-على الأقل-لابد أن تتوفر في معظم التعريفات التي قدمت على مر القرون للأشكال المجازية والبلاغية بعامة. كما أن الأخرى تدخل أيضا ولو بطريقة ملتوية. فنجد بعض العلماء يعرف الشكل بأنه «هو التعبير الذي يختلف فيه ظاهر القول عما جرت عليه العادة في التعبير المباشر البسيط». ثم يضيف إليه بعدا «إيتمولوجيا Etymologique»-يتصل بتاريخ الكلمات وجذورها الأسطورية معا-ويتعلق بالمظهر المادي لكلمة

شكل عندما يرى أن تسمية الشكل المجازى تبدو كما لو كانت مأخوذة من الأقنعة وملابس الممثلين الذين كانوا ينطقون أنواع القول المختلفة بأشكال خارجية متنوعة (61-270).

والذي يقوم بدراسة أنواع الخطاب من المنظور البنيوي يجد نفسه أمام بعض الأشكال التي تبدو كأنها أشكال بلاغية مثل التكرار، كما يجد نفسه أمام أشكال أخرى تبدو طبيعية مثل الاستفهام، وهى مع ذلك يمكن اعتبارها في بعض الحالات أشكالا بلاغيه. ومادام من الممكن إدراجها أو إخراجها من نطاق الأشكال البلاغية فإن هذا يثير مشكلة دقيقة؛ إذ متى يصح هذا أو ذاك؟ ويجيب «بيريلمان» عن هذا السؤال بأنه في الواقع ومن ناحية المبدأ لا توجد بنية غير قابلة لأن تتحول بالاستخدام إلى شكل بلاغي، لكن لا يكفي أن يكون أي استخدام للغة غير عادي حتى يعطينا ذلك الحق في أن نعتبره شكلا بلاغيا. فلكي تصبح البنية موضوعا للدراسة من الضروري أن تكون قابلة للعزل؛ أن يكون بوسعنا التعرف عليها بهذا الاعتبار. كما أن من الضروري أن نعرف لماذا اعتبر استخدامها غير عادي. فالجملة التعجبية مثلا، والجملة التي تستأنف الظن والشك هي أبنية؛ لكنها تصبح شكلا بلاغيا فحسب خارج استعمالها المعهود، أي خارج الدهشة الحقيقية والشك المبرر. فهل يؤدي ذلك إلى إقامة ربط مباشر بين استخدام الشكل البلاغي والتخيل. ربما كانت تلك فكرة القدماء عن المجازات. وعلى أية حال فإن من المؤكد أن الأشكال البلاغية تبدو فحسب عندما يصبح من الممكن القيام بالفصل بين الاستخدام العادي للبنية واستخدامها الخاص في هذا الخطاب بالذات؛ أي عندما يقوم المتلقي بهذا التمييز الذي يبدو أنه يفرض نفسه بين مستويات الخطاب المختلفة. (61-271).

ومن يتمرس بالتحليل النقدي للنصوص الأدبية، يجد أن نسبة عالية مما يمكن أن يعد شكلا بلاغيا تقع في هذه المنطقة المبهمة التي لا تتضح فيها نسبتها إلى أحد الأشكال بسهولة، إما لأنها قابلة للتأرجح بين أنماط مختلفة طبقا للتأويل الذي تحتمله، وإما لأنها في وعي المتلقي الحديث لم تعد حاملة لهذا الانحراف الذي يبدو أنها كانت توحي به من قبل، أو على العكس من ذلك أصبحنا نرى فيها-نتيجة للمتغيرات اللغوية والثقافية- أشكالا بلاغية بالنسبة لنا فحسب، مما يضع تحديد بنية الشكل البلاغي

في علاقة وثيقة بمسائل التأويل والتفسير. ومن البلاغيين الجدد من يقيم تمايزا واضحا بين مصطلحي الشكل والوجه ؛ فيعطي صبغة عامة للشكل، وخاصة للوجه. حيث يرى أن كل جملة محددة إنما هي متشكلة؛ ويعود هذا على وجه الدقة إلى أنها خاصة. وما لا يتضمن شكلا إنما هو البنية المجردة المشتركة بين عدة جمل مترابطة فيما بينه وبلغة النحو التحويلي التي يبدو أنها تفرض نفسها هنا فإن مصطلح «التشكل» يحل محله مصطلح آخر هو«التحول Transfor mation» فكل جملة على السطح تشتق بالتحول-أي بالتشكل-انطلاقا من بنية عميقة. وقد عبر عن ذلك أحد البلاغيين الكلاسيكيين وهو «بوازيه ousset» بقوله: كما أن الشكل أو الهيئة-بالمعنى الفطري الحقيقي-إنما هو التحديد الفردي لجسم ما بمجموعة الأجزاء المحسوسة المحيطة به، كذلك فإن الشكل اللغوي هو التحديد الفردي لجسم ما بالهيئة الخاصة التي تميزه عما عداه من العبارات المشابهة. وفي كل اللغات نجد أن الاستعمال والقياس هما اللذان يقرران مادة العبارة ومعناها الأولى. والصيغ الثانوية التي تتخذها أجزاء الجملة، وقواعد النحو الملائمة لهذا المحتوى الأولى كما تعده عبقرية اللغة.

وهنا نجد الصيغة العالمية للغة التي تبدو في جميع أنواع الخطاب، وإن كانت تبرز في كل نوع تعديلات خاصة لا تسمح لنا على الإطلاق بتلقي هذه الصيغة الأولية في أي مظهر مباشر. وبنفس الطريقة فإن كل أفراد النوع البشري يمتلكون صيغة مشتركة لهذا الجنس كله، ويتشابهون نتيجة لهذا التوافق العام. لكن إذا قارنا بين الأفراد لوجدنا أعظم التنويعات والاختلافات، فليس هناك فرد واحد يشبه الآخر، كما أنه ليس هناك فرد يمكن نقول عنه إنه «هو الإنسان النموذجي». فالشكل بهذا المفهوم هو نفسه دائما، إذ يعود إلى الجنس، بينما الوجوه هي التي تعود إلى الأفراد المختلفة. ومثل هذا يحدث في جميع العبارات في أية لغة، فكلها مشدودة إلى صيغة عامة لا تتغير في صميمها، وهى الأبنية اللغوية، لكن لكل منها خلقته الخاصة الناجمة عن اختلافات الصيغ، وهذه هي الوجوه التي تميز الاستعمالات مثل تميز الأفراد من بني البشر وتشف عن أرواحهم حتى لتكاد ترسمها. (69-146).

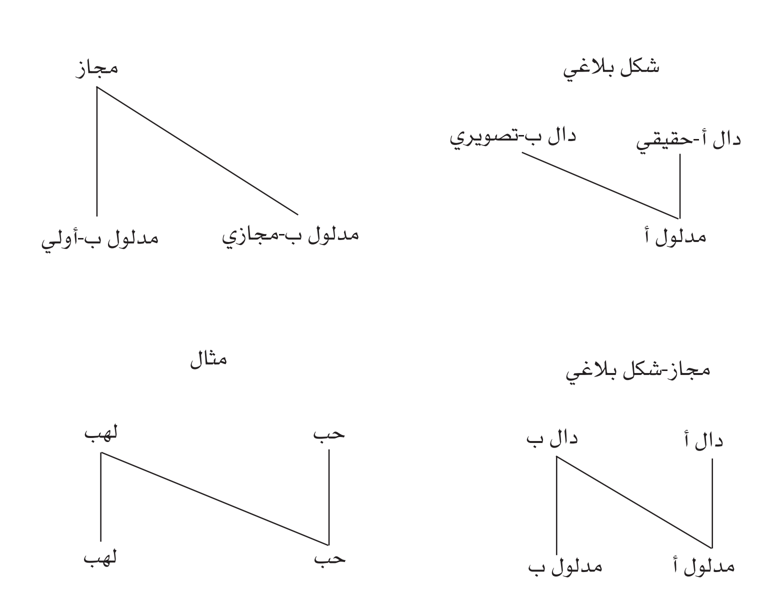
وفي سبيل التحديد الأدق لمفهوم الشكل يتوقف بعض البلاغيين الجدد

مليا أمام تعريفات الشكل عند الكلاسيكية الجديدة، لاكتشاف ما فيها من عناصر وظيفية يمكن إدراجها في التصورات المحدثة بعد تعديلها كي تتسق مع المنظومات المعرفية الحديثة، خاصة وأن هذه البلاغة الكلاسيكية كانت متفاعلة إبان مرحلة التنوير الغربي مع التطورات الفلسفية في القرون الثلاثة الأخيرة بعد عصر النهضة، فهي إذن ليست قديمة تنتمي للعصور الوسطى أو ما قبلها، وإنما يمكن أن تعد بدايات التحديث البلاغي الفعلي في الثقافة الغربية. وهذه هي المرحلة المبشرة لدينا في الفكر الأدبي العربي؛ إذ لم تتح للبلاغة عندنا في بداية العصر الحديث سوى مرحلة إحياء موجزة، اقتصرت على نشر النصوص القديمة-على يد الشيخ محمد عبده مثلا-عند نشره لأعمال، عبد القاهر، دون أن تصحب ذلك عملية جدلية خصبة تقوم بتطوير المفاهيم وتحديثها، ولعل ما يفعله بعض النقاد اللامعين اليوم من تأصيل الفكر البلاغي هو الخميرة التي تقوم بتركيز عناصر التحديث توطئة للانتقال الرشيد إلى البلاغة المعاصرة.

من نماذج هذا التوقف المثمر يحلل «تودوروف Todorov,T» ما يسميه التعريف البنيوي الوظيفي للشكل عند «فونتانييه» الذي يرى «أن أشكال الخطاب إنما هي ملامحه، هيئاته وأوضاعه التي تلاحظ بشكل ما. وتنجح إلى حد ما في إحداث تأثيرها. وعن طريقها يمكن للخطاب أن يبتعد قليلا أو كثيرا في تعبيره عن الأفكار والمشاعر عما كان من الممكن أن يتمثل في التعبير الشائع البسيط». ويلاحظ أنه يستخدم منظورا بنيويا وظيفيا في هذا التحديد، دون أن يسميه اصطلاحيا كذلك بطبيعة الأمر. كما يستخدم إلى جانب هذا الازدواج عنصرا بنيويا آخر يتمثل في هذه المفهومين: بسيط وشائع. وكلاهما لا يتضمن الآخر بالضرورة. فالبساطة تعتمد على المحور النوعي، أما الشيوع فيعتمد على المحور الكمي. وقد أدى هذا الإبهام في تقدير الباحث إلى اختلاف الشراح المحدثين، وإن كانت عبارة «فونتانييه» واضحة في حقيقة الأمر بالقدر الكافي. إذ يقول في مكان آخر: «إن الأشكال البلاغية مهما كانت شائعة وقد تحولت بفعل العادة إلى شيء عائلي مألوف فإنها لا يمكن أن تستحق الاحتفاظ بلقب «شكل بلاغي» ما لم يكن استخدامها حرا لا تفرضه اللغة بأية طريقة. فالشكل البلاغي هكذا يعتمد على وجود التعبير المباشر أو عدمه، وهذا البديل يترجم في نهاية الأمر عند «فونتانييه»

بالتقابل الذي يقوم بين الحقيقة العرفية والشكل البلاغي. لكن ملاحظة هذا التقابل تقتضي من الباحث الاعتراف بمشروعية التطور اللغوي ودوره في التغير الدلالي. وإذا كان المفكر البلاغي-مثل القدماء عندنا وكثير من الباحثين المعاصرين جسما لا روحا، لا يعترفون بمشروعية هذا التطور فإنهم لن يدركوا دينامية المجازات التي يتم تعريفها بملاحظة التغير، وتغير المعنى لا يعد شكلا بلاغيا في ذاته. لكن الأشكال يمكن أن تستخدم بطريقتين: لاستكمال الناقص في اللغة، وهذه هي الحقيقة العرفية مثل إطلاق رجل على قوائم الكرسي في عبارة «رجل الكرسي»، أو لتحل محل التعبيرات المباشرة الموجودة، وعندئذ فقط يولد الشكل البلاغي.

فالمجاز على هذا دال له مدلولان: أحدهما أولى والثاني مجازى. والشكل البلاغي يفترض مدلولا يمكن أن يشار إليه بدالين أحدهما حقيقي والآخر تصويري، ومن الممكن في تقدير «تودوروف» وضع هيكل لاختلاف هذه العلاقات والطبيعة المركبة لكل من المجاز والشكل البلاغي هكذا:



فالمجاز يتحول إلى شكل بلاغي بفضل العلاقة التي تقوم بين الدال أ والدال ب، ومن الضروري أن يكون المعنى للكلمة ب له اسم مباشر أ-وأن يكون للكلمة ب معنى حقيقي ب حتى يمكن أن يكون هناك مجاز ماثل في شكل بلاغي مثل الاستعارة أو المجاز المرسل أو غيرهما، على اعتبار أن المجازات والأشكال البلاغية تمثل مجموعات متداخلة. (69-153).

كما يحلل نفس الباحث تعريف بلاغي كلاسيكي آخر للشكل هو «دو مارشيه Du Marsais» الذي يبرز حركية الشكل البلاغي وارتباطه جوهريا بعملية التلقي عندما يقول: «كما أن الأشكال البلاغية ليست سوى طرق للكلام ذات طبيعة خاصة أطلقت عليها بعض الأسماء. وكما أن كل نوع من هذه الأشكال يمكنه أيضا أن يتوزع بطرائق عديدة مختلفة، فمن الواضح أنه إذا لاحظنا كل واحدة من هذه الكيفيات وأعطيناها اسما جعلنا منها أشكالا أخرى». ومعنى هذا عند «تودوروف» أن الشكل البلاغي ليس خاصية تنتمي إلى الجمل داخليا دون مراعاة السياق. بل إن كل جملة إنها هي شكل بالقوة وبالتالي ليس هنا معيار تفضيلي. كل ما هناك أننا نعرف كيفية ملاحظة شكل بعض الأقوال ولا نعرف كيفية ملاحظة شكل الأخرى. ولا يتساءل البلاغي الكلاسيكي عن أصل هذا الفارق الذي لا يكمن في الجملة وإنما في موقفنا منها، وإن كان يعطينا مؤشرا للتعرف عليها. وهو أن بعض الأشكال لها اسم بلاغي والآخر ليس له اسم، وعندما يطلق الاسم على الشكل فإنه يتم تكريسه. وفي هذه المقولة إشارة إلى اعتبار الشكل البلاغي مجرد صيغة ثقافية. فالتعبير يصبح شكلا بلاغيا عندما نستطيع تلقيه باعتباره كذلك. وهذا التلقي في صميمه عملية اجتماعية. ومعنى هذا بوضوح أن فكرة الشكل البلاغي ليست منبثقة من المستوى اللغوي الصرف، بل إنها تكتسب كامل معناها في مستوى التلقي اللغوي، فيصبح القول متشكلا بلاغيا في اللحظة التي نتلقاه فيها باعتباره كذلك، مما يكسبه بالتالي خاصية ديناميكية بارزة. (69-146).

ونفس معيار التلقي هذا يعتمد عليه صاحب بلاغة البرهان الجديدة ؛ إذ يرى أن استخدام بنية ما في ظروف غير عادية قد يستهدف بشكل واضح إضفاء الطابع الحركي على الفكر، أو مداراة العواطف، أو خلق مواقف درامية غير حقيقية. فإذا أدخل الخطيب مثلا في حديثه بعض

الاعتراضات كي يجيب عليها فنحن حيال شكل بلاغي هو مجرد تخيل، إذ ربما تكون هذه الاعتراضات وهمية. لكن من المهم أن نشير إلى أن الخطيب قد توقع اعتراضات ممكنة وأخذها في اعتباره. وفي الحقيقة فإن هناك تدرجا من الاعتراضات الواقعية إلى المتخيلة. والبنية الواحدة يمكن أن تنتقل من درجة إلى أخرى طبقا للأثر الذي تحدثه في الخطاب. فهناك أشكال يبدو للوهلة الأولى أنها تستخدم بطريقة لا نظير لها، لكنها مع ذلك تبدو طبيعية لو كان استخدامها مبررا في الخطاب في جملته. ويرى «بيريلمان» أن الشكل البلاغي يعتبر برهانيا كلما استطاع أن يولدا تغيرا في المنظور، وكان استخدامه طبيعيا بالنسبة للموقف الجديد الموحي به. وعلى العكس من ذلك إذا كان الخطاب لا يثير تأييد المتلقي لهذا الشكل البرهاني فإنه يتم إدراك الشكل البلاغي حينئذ باعتباره مجرد زينة أو حيلة أسلوبية، مما يمكن أن يثير الإعجاب، لكن على المستوى الجمالي، أو كدليل على براعة المتكلم. وعندئذ نرى أنه لا يمكننا أن نقدر مسبقا ما إذا كانت بنية محددة تعتبر شكلا أم لا؛ أي ما إذا كانت ستقوم بدور الشكل البلاغي البرهاني أو بمجرد دور الشكل الأسلوبي، وغاية ما هناك أن بوسعنا أن نكتشف عددا من الأبنية الصالحة لكي تتحول إلى أحد الشكلين.

على أن هناك بعض الأشكال البلاغية التي لا يمكن التعرف عليها إلا داخل سياقها، وذلك مثل التلميح؛ إذ أن بنيته ليست نحوية ولا دلالية، بل أنها ترتبط بعلاقة مع شيء ليس هو الموضوع المباشر للخطاب، فإذا تم تلقي هذه الطريقة في التعبير على أنها غير عادية كنا حيال شكل بلاغي، فحركة الخطاب، وتأييد الملتقى لطريقة البرهنة التي تعزز الشكل البلاغي أو ما يحدد نوع الشكل الماثل أمامنا.. وبهذا فأن التلميح يكاد يكتسب دائما قيمة برهانية لأنه يعتمد على عنصر الاتفاق والتواصل.. (61-271).

وأياما كان الشكل البلاغي فإن دلالته لا تنفصم عنه، فالفن يعبر عن شيء لا يمكن أن يقال بطريقة أخرى، هذه المقولة التي بدأتها الرومانتيكية كانت دليلا على التحول في مفهوم الفن أكثر مما هي مجرد نزوع صوفي. وعندما يصل الباحث إلى هذه النقطة المتصلة بالمحتوى الذي لا يقال في الفن يجد نفسه حيال كلمات «كانت Kant,I» عن الأفكار الجمالية حيث يرى أنه يمكن أن يقال بصفة عامة إن الجمال في مظاهره الطبيعية والفنية إنما

هو التعبير عن الأفكار الجمالية. وهذه الأفكار الجمالية ليست سوى محتوى العمل الفني. لكن ما هي الفكرة الجمالية؟ «أعني بعبارة الفكرة الجمالية تمثيل الخيال الذي يبعث كثيرا على التفكير بدون أن يكون أي تفكير محدد- أي تصور-ملائما له. وبالتالي فإن أية لغة لا يمكن أن تدركه في شموله وتجعله قابلا للفهم. وبكلمة واحدة فإن الفكرة الجمالية هي تمثيل الخيال المقترن بتصور معين، والمرتبط بمجموعة من التمثيلات الجزئية المتنوعة في استخدامها الحر، بحيث لا يمكن لأي تعبير يشير إلى تصور محدد أن يدل عليه، مما يجعلنا نفكر في أكثر من تصور، وفي كثير من الأشياء الأخرى التي لا تقال، وإن كان الشعور بها يثير ملكة المعرفة ويبث الروح في حروف اللغة».

ويستخلص الباحثون خواص الفكرة الجمالية من هذا النص على النحو التالي:

- هي ما يعبر عنه الفن.
- لا يمكن أن يقال نفس الشيء بأي شكل لغوي آخر.
- الفن يعبر عما لا تقوله اللغة.

هذه الاستحالة المبدئية تثير نشاطا تعويضيا؛ إذ أنه بدلا من العنصر الرئيسي الذي لا يقال، يقال ما لا حصر له من التداعيات الهامشية. ومع أن اللغة هي مادة الشعر فإنه يتضمن خواص جمالية، ومن ثم فإن بوسعه أن يعبر عن أفكار جمالية لا تصل إليها هذه اللغة ذاتها، مما يسمح له بأن ينقل ما لا يقال: «والفن لا يحقق ذلك فحسب في الرسم أو النحت، وإنما أيضا نجد الشعر والبلاغة تدين للروح التي بث فيها لخواص الأشياء الجمالية التي ترافق الخواص المنطقية وتعطي للخيال دفعة للتفكير، وإن كان ذلك بطريقة ضمنية، أكثر مما يمكن التفكير به في تصور ما، وأكثر بالتالي مما يمكن أن يفهم من تعبير محدد.» (69-263). ولأن الفن يعبر بشكله عما لا يقال، فإن تأويله لا حدود له، أو على حد تعبير «شيلينج Schelling» إن كل عمل فطري يؤدي إلى ما لا حصر له من التأويلات، دون أن يكون بوسعنا أن نقول إن هذه التأويلات من صنع الفنان ذاته، أو أنها تكمن كلها في العمل الأدبي، وإنما هو يثيرها فحسب. وكان الرومانتيكيون يميزون بين أنواع مختلفة من رؤية العالم، حيث يرون-كما يقول «شليجيل

Schiegelأن الرؤية غير الشعرية للأشياء هي التي تعتبر خاضعة لإدراك الحواس وأحكام العقل، أما الرؤية الشعرية فهي التي تؤولها باستمرار، وترى فيها ما لا ينفذ من الأشكال التصويرية»، ومن هنا فإن الشعر يتحدد بتعدد المعنى. وتأسيسا على هذا المفهوم الرومانسي لتعدد دلالة الشكل أخذ البلاغيون والنقاد في محاولة تصنيف الدلالات الإيحائية، فبعضهم يرى أنها تنقسم إلى نوعين: دلالات اجتماعية تتجلى في الدرجة الأولى في مستويات اللغة وما تنتجه من تأثيرات خاصة عندما ينتقل المتكلم من مستوى إلى آخر، وقد ركز علماء اللغة على هذا النوع وسموه «الدلالات الحافة». أما النوع الثاني فهو الدلالات الإيحائية النفسية، وصيغتها المثلى تتجلى في الصور المستدعاة، ويلاحظ أن «كوهين» في نظريته عن لغة الشعر يعتمد على وقائع يتصل معظمها بهذا النوع من الدلالات الإيحائية.

ويرى نقاد آخرون أن كلا النوعين السابقين قد يتضمن إيحاء حرا وإيحاء اضطراريا.

والنموذج الأمثل للإيحاء الحر هو النص الشعري الذي لا يمكن تحديد مستواه الإيحائي بشكل تام. لأن هذا النوع من النصوص يتضمن ثقوبا منطقية يقوم كل قارئ بملئها طبقا لخياله وتجربته وثقافته ومعرفته بشخصية الشاعر وإنتاجه. هذه العناصر كلها تمثل ركائز للإيحاء، لأنها ليست ماثلة في البنية المنطقية للنص. ويمكن أن نتأكد من طابعها الحر بملاحظة العلاقة بين التأويلات المختلفة لقصيدة واحدة، مع الاعتراف بمشروعيتها كلها، من قبل نقاد مشهود لهم بالعمق والقدرة على النفاذ إلى أعماق النص، خاصة عندما يكون غامضا إلى حد ما.

على أن التعارض بين الإيحاء الحر والإيحاء المقيد الاضطراري لا يستبعد الدرجات الوسطى، فشرح بيت مفرد في قصيدة يمكن أن يترك الشارح أمام احتمالات عديدة، فإذا مضى لبقية الأبيات أخذت تتضاءل هذه الاحتمالات تدريجيا، حتى إذا وصل إلى نهاية القصيدة، أو استعراض الإنتاج الشعري في جملته لم يبق من هذه الاحتمالات العديدة سوى فرض واحد يمكن الاطمئنان إليه، وعندئذ نجد أن ما كان إيحاء حرا بالنسبة لبيت واحد أصبح اضطراريا مقيدا بالنسبة لمجموع العمل الشعري كله. (24-54).

تحديد أهم الأشكال:

وجدنا أن الحديث عن مفهوم الأشكال البلاغية وأبنيتها قد انتهى بنا إلى مقاربة محور جوهري في علم اللغة الحديث وهو تعدد المعنى. مما ينبئ عن التداخل الحتمي-في مجال البحث وليس في المنظور-بين علمي الدلالة والبلاغة؛ ويؤدي إلى حتمية تأثر كل منهما بمنجزات العلم الآخر. ولم يكن من قبيل الصدفة أن يعنى ناقد لغوي مثل «ريتشاردز. Richards. I.A» بمهمة تأسيس بلاغة دلالية منطقية تحتل نظرية الاستعارة فيها مركز الثقل. وهو يقدم في كتابه «فلسفة البلاغة»-الذي أشرنا إليه من قبل- مفهوما جديدا للبلاغة ينبثق من تصور دلالي يعتبر إرهاصا لما يدعو إليه اليوم البلاغيون الجدد. بالإضافة إلى أنه كان يشعر بأنه «يبعث الحياة في موضوع قديم، ارتكازا على تحليل لغوي جديد».

وقد أخذ «ريتشاردز» تعريفه للبلاغة-كما يقول «ريكور. Ricoeur,P»-من أحد الأصول الكبرى للقرن الثامن عشر الإنجليزي حيث تعد «علما فلسفيا ينحو إلى السيطرة على القوانين الجوهرية لاستعمال اللغة». وبهذا فإن مجال البلاغة الواسع عند اليونان قد أصبح محصورا في حدود هذا التعريف. فالتركيز على استخدام اللغة يجعل البلاغة تمضي على مستوى القول من حيث الفهم والتواصل، فتصبح خاصة بنظرية الخطاب، بالفكر كما يتجلى في الخطاب. وهو عندما يبحث عن قوانين هذا الاستخدام فإنما يقوم بإخضاع قواعد المهارة للمعرفة المنظمة. فيقترح كهدف للبلاغة السيطرة على تلك القواعد، مما يجعل دراسة عدم الفهم تقف على نفس مستوى دراسة الفهم اللغوي. ثم يمضي «ريتشاردز» فيحدد هدف البلاغة بأنها: دراسة سبل الفهم وعدم الفهم اللغويين.

على أن الخاصية الفلسفية لهذا العلم عنده تتأكد من الاهتمام الشديد بجانب «الاتصال» أكثر من الاهتمام بجانب الإقناع أو التأثير أو الإمتاع، وهي الوظائف التي جعلت البلاغة القديمة تفترق عن الفلسفة. ويصبح من المنطقي عنده حينئذ أن يعتبر البلاغة دراسة لطرائق الفهم اللغوي وعدم الفهم وسبل علاجه. ويلاحظ أن هذا المشروع لا يختلف عن البلاغة القديمة في طموحه الشديد فحسب؛ بل يتجاوز ذلك إلى المنعطف الهام المعادي لكل نزوع اسمي تصنيفي. فلا يوجد في هذا العمل الصغير أية محاولة لتصنيف

الأشكال البلاغية، كما أن الحديث عن الاستعارة يحتل المقام الأول فيه. دون أية مزاحمة من الكناية أو المجاز المرسل أو غيرها من بقية الأشكال البلاغية. على أن هذا الملمح السلبي عند «ريتشاردز» ليس عشوائيا، بل هو مقصود، فماذا يمكن تصنيفه سوى الانحرافات؟ وإلى أية قاعدة يمكن الاستناد عند تحديد هذه الانحرافات إن لم يكن إلى المعاني الثابتة؟ وأية عناصر من القول تحمل أساس هذه المعاني الثابتة إن لم تكن هي الأسماء؟ وهكذا فإن مهمة «ريتشاردز» البلاغية كانت تتمثل في الاعتماد على الخطاب في مقابل الكلمة، ونقد التمييز البلاغي الكلاسيكي بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي.

يرى «ريتشاردز» أن الكلمة لا يمكن أن تفهم إلا من خلال السياق؛ وعلاقتها مع الكلمات الأخرى. كما أن الشكل لا يمكن أن ينفصم عن الموضوع. وهكذا فمن أراد أن يقرأ الشعر عليه أن يضع هاتين الحقيقتين في ذهنه. فالشاعر يوسع من معنى المفردات ويزيد في تفاعلها. والاستعارة تعني أننا لدينا فكرتان لشيئين مختلفين يعملان معا، المشبه والمشبه به، أو المحمول والحامل. وهما يرتكزان على فكرة أو عبارة. ونتيجة التفاعل بين الحدين أو الشيئين يأتي المعنى. وهكذا فإن السؤال عن المعنى يشتمل على العلاقة بين اللغة والفكر والأشياء مما يتضمنه مثلثه الشهير. ويبين «ريتشاردز» أن الاستعارة ليست فقط تحويلا أو نقلا لفظيا لكلمات معينة، إنما هي كذلك تفاعل بين السياقات المختلفة. على أساس أن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها. وأن اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته سوى من الألوان الأخرى التي تصحبه وتظهر معه. وحجم أي شيء لا يكتسب، وطوله لا يمكن أن يقدر إلا بمقارنته بحجم الأشياء التي ترى معه وأطوالها. كذلك الحال في الألفاظ؛ فمعنى أية كلمة لا يمكن أن يتحدد إلا على أساس علاقتها بما يجاورها من ألفاظ.

ولقد كانت، سيطرة الاستعارة على بلاغة «ريتشاردز» نتيجة لأنها «الوحدة النظرية السياقية للدلالة». فعندما تكون الكلمة هي البديل لتوليفة من المظاهر، وتكون نفس هذه المظاهر، أجزاء منقوصة من سياقاتها المختلفة، فإن مبدأ الاستعارة يتكون مترتبا على هذا الوضع اللغوي. فإذا كانت

الاستعارة عنده كما أسلفنا تحتفظ بفكرتين متزامنتين عن شيئين مختلفين يتفاعلان في مجال كلمة أو تعبير بسيط، بحيث تصبح دلالتها هي ناتج هذا التفاعل، فإنه لكي يتطابق هذا الوصف مع «الوحدة النظرية للمعنى» علينا أن نقول بأن الاستعارة تحتفظ في داخل المعنى البسيط ذاته بجزئين منقوصين من سياقين مختلفين لهذا المعنى. ومن هنا فإن الأمر لم يعد يتعلق بنقل بسيط للكلمة، وبما بتبادل تجاري بين الأفكار. أي بتفاعل بين السياقات. وإذا كانت الاستعارة دلالة على المهارة والموهبة فإنها موهبة الفكر. والبلاغة عنده هي تأمل هذه الموهبة وترجمتها إلى معرفة متميزة. (64-105).

ويرى البلاغيون الجدد أن هذا المنظور الدلالي الذي أدخله «ريتشاردز» إلى مفهوم الاستعارة قد لعب دورا هاما في تجاوز «التعريف الاسمي» الذي كان سائدا في البلاغة القديمة، إلى ما يطلق عليه «التعريف الواقعي» الذي يعنى بشرح كيفية إنتاج الدلالة الاستعارية وتلقيها في الآن ذاته.

فبينما كانت الكلمة هي نقطة الارتكاز في تغير المعنى الذي يتمثل فيه الشكل البلاغي المسمى بالاستعارة عند القدماء، بحيث يتم تعريفها بطريقة تجعلها تتطابق مع نقل اسم أجنبي إلى شيء آخر ليس له اسم حقيقي، فإنه قد تبين أن البحث عن عمل المعنى المتولد من نقل الاسم فحسب يدمر دائما لوحة الكلمة ولوحة الاسم بالتالي، لكي يفرض بديلا منهما اتخاذ القول وسيلة سياقية وحيدة يعرض لها نقل المعنى. بحيث يؤدي هذا القول دورا مباشرا كحامل لمعنى تام ومكتمل في إنتاج الدلالة الاستعارية. ومن ثم فإن من الضروري أن نتحدث دائما عن القول الاستعاري. وعندئذ يتساءل بعض البلاغيين الجدد: هل يعني هذا أن تعريف الاستعارة كنقل للمعنى يعد تعريفا زائفا؟ ويرون أن بوسعنا أن نقول إنه تعريف اسمي وليس واقعيا، طبقا لمصطلحات «ليبنز Leibniz, V» وقصده من هذين التعبيرين. فالتعريف الاسمي يسمح لنا بالتعرف على الشيء، أما التعريف الواقعي فهو الذي يرينا كيف يتولد هذا الشيء. وتعريفات القدماء اسمية، لأنها تتيح لنا التعرف على الاستعارة مثلا من بين الأشكال البلاغية الأخرى، وتسمح بالتالي بتصنيفها، مثلها في ذلك مثل بقية المصطلحات الخاصة بأشكال المجاز الأخرى، التي لا تتجاوز بدورها هذا المستوى من التعريف الاسمي.

لكن عندما تشغل البلاغة بالأسباب التوليدية لهذه الأشكال وشرح قيامها بوظائفها الفعلية فإنها لا يمكن أن تعتد بالكلمة فحسب، بل بالخطاب كله. ومن هنا فإن نظرية القول الاستعاري لابد أن تكون بالضرورة نظرية لإنتاج الدلالة الاستعارية للخطاب. (64-105).

فبنية الاستعارة إذن-طبقا لهذا المفهوم البلاغي الجديد-تتجاوز الوحدة اللغوية المفردة. ولا تتمثل في عملية نقل أو استبدال. ولكنها تحدث من التفاعل والتوتر بين ما يطلق عليه «بؤرة الاستعارة» والإطار المحيط بها. وهذا التفاعل يعتمد على نوع من التداخل بين طرفيها؛ المستعار منه والمستعار له. ويشرح «ماكس بلايك Black.M» طبيعة هذا التداخل بقوله: عندما نستعمل استعارة ما، فنحن حيال فكرتين حول أشياء مختلفة وحركية في الآن ذاته. وهما ترتكزان على لفظ واحد أو عبارة واحدة، بحيث تكون دلالتهما نتيجة لتداخلهما. ويطبق هذا على القول التالي: «الفقراء هم زنوج أوربا»-مع ملاحظة أن مثل هذا التشبيه البليغ يعد استعارة في البلاغة الغربية منذ أرسطو، وكذلك عند كثير من البلاغيين العرب-وانطلاقا من المبدأ الاستبدالي نفهم أن شيئا قد قيل عن «فقراء أوربا» بصورة غير مباشرة، ولكن ما هو؟ إننا ندرك أن التعبير يمثل مقابلة بين الفقراء والزنوج. وذلك مع التعارض بين المفهومين. ذلك أن أفكارنا حول الفقراء الأوروبيين والزنوج الأمريكيين تتفاعل لكي تعطي معنى ناتجا عن هذا التفاعل. مما يعني أنه في سياق كلام محدد معطى تأخذ الكلمة التي تعد محورا معنى جديدا ليس هو معناها الأصلي تماما في الاستعمالات الأدبية؛ إذ أن السياق الجديد-وهو إطار الاستعارة-يفضي إلى تحديد معناها. ولنأخذ مثالا آخر «الإنسان ذئب»حيث نجد أننا أمام موضوعين؛ الموضوع الرئيسي وهو الإنسان، والموضوع المرتبط به وهو «ذئب». غير أن هذه الجملة الاستعارية لا تستطيع أن تنقل المعنى لشخص يجهل كل شيء عن الذئاب. إذ ليس المطلوب معرفة القارئ لمعنى كلمة «ذئب» قاموسيا. بل أن يعرف ما يطلق عليه «طريقة المواضع المتشابهة المشتركة» من وجهة نظر محترف. هذه الطريقة يمكن أن تحتوي على أنصاف حقائق، أو بعض الأغلاط المتميزة، تماما كما لو أننا اعتبرنا بأن الحوت من فصيلة الأسماك. ولكن الأساس في فعالية الاستعارة لا يكمن في صحة المواضع المتشابهة، بل في حرية

استيحائها. وبتعبير آخر فإن استعمالات كلمة «ذئب» تحكمها قواعد نحوية ودلالية، وخرق هذه القواعد يؤدي إلى فقدان المعنى أو التناقض. والمهم أن يلتزم عند استعمال تلك الكلمة بتقبل مجموعة من الأفكار التقليدية حول الذئب تكون أساسا لأي اشتراك معنوي. فعندما يقول قائل «ذئب» نفهم منه أنه يريد بطريقة ما من هذا الاسم أن يشير إلى حيوان ضار خداع من أكلة اللحوم.. أي أن فكرة الذئب هي جزء من نظام فكري لم يوضح تماما، لكنه محدد بشكل يكفي لسرد مفصل. والأثر الذي نحصل عليه إذن عندما نسمي استعاريا رجلا بذئب هو إثارة ما يطلق عليه «نظام الدلالات» الخاص بالمواقع المتشابهة المشتركة المترابطة. والدلالة الجديدة للفظ «إنسان» حينئذ يجب أن تتحدد على مثال بعض الدلالات المرتبطة باستعمالات لفظة «ذئب». وكل ملمح إنساني يمكن أن يذكر في «لغة الذئب» سيكون مناسبا. وكل ملمح لا يستطيع ذلك سيترك جانبا. وعلى هذا فإن الاستعارة «ذئب» تحذف تفصيلات وتجعل أخرى مكانها. أي أنها تنظم مفهومنا للإنسان.. وإذا كانت تسميتنا إنسانا بذئب هي رؤيته بشكل مختلف خاص، فلا يجب أن ننسى أن الاستعارة تظهر «الذئب»وقد أصبح أكثر إنسانية مما بدا من قبل الأمر الذي يعد محصلة حقيقية للتفاعل الاستعاري. (29-136) لقد أبرز «ماكس بلايك» في هذا البحث الذي نشر أصله عام 1962 عن الاستعارة النواة المكثفة للفرضية الجوهرية في التحليل الدلالي والمنطقي الذي يتم على مستوى الخطاب كله كي يشرح تغير المعنى المتركز في الكلمة. ولم يكن يهدف إلى إحياء المنظور البلاغي القديم لفكرة الاستبدال الاسمي، بل كان يطمح إلى إقامة «أجرومية منطقية» للاستعارة. وهو يعني بذلك مجموعة إجابات ملائمة عن أسئلة من النوع التالي: كيف نتعرف على نموذج للاستعارة؟ هل هناك معايير تصلح لالتقاطها؟ هل ينبغي أن نعتبرها مجرد زينة بسيطة تضاف للمعنى الأصلي الصافي؟ وما هي العلاقة بين الاستعارة والتشبيه؟ وما هو التأثير المنشود أو الوظيفة الناجمة عن استخدام الاستعارة؟ وكما نرى فإن مهمة الشرح والتوضيح التي تثيرها تلك الأسئلة لا تختلف كثيرا عما تعرض له «ريتشاردز» في بلاغته، حيث تتمثل في إخضاع الاستعارة لعملية دقيقة من فهم وظائفها في ضوء وظائف اللغة في عمومها. ولئن كانت تتضمن درجة أعلى من التقنية التحليلية التي تعود إلى كفاءة «بلايك»

كواحد من أبرز علماء المنطق والمعرفة المحدثين. فهناك على الأقل ثلاث نقاط-في بحثه عن شرح الاستعارة-تمثل تقدما حاسما في النظر إليها:

الأولى تتصل ببنية الخطاب الاستعاري ذاته، حيث كان يعبر عنها «ريتشاردز» بكلمات المشبه والمشبه به، أو «المحمول والحامل Tenor-Vehicl»- وقبل إخضاع هذا التمييز للنقد لابد من التذكير بأن ما يكون الاستعارة عند البلاغيين الجدد إنما هو الخطاب بأكمله. وإن كان الاهتمام يتركز عادة في كلمة خاصة يحملنا وجودها على أن نعتبر هذا الخطاب من قبيل الخطاب الاستعاري. هذا التأرجح للمعنى بين الخطاب والكلمة هو الشرط الضروري لملمح أساسي؛ هو التضاد الموجود في نطاق الخطاب ذاته بين الكلمة التي نعتبرها استعارة والكلمة الأخرى التي ليست كذلك. فعندما يقول شوقي مثلا:

جبل التوباد حياك الحيا

وسقى الله صبانا ورعى

فإن كلمة «حيا» في الشطر الأول، هي التي استخدمت مجازيا، بمعنى سقى، وكلمة «سقى» في الشطر الثاني هي التي استخدمت مجازيا بمعنى رعى، أما ما حلتا محله فليس كذلك بطبيعة الحال. غير أن هذا الاستخدام المجازي لا يبرز إلا في نطاق الجملة الكاملة. فلنقل إذن إن الاستعارة إنما هي الجملة.. أو هي العبارة التي استخدمت فيها بعض الكلمات مجازيا. وهذا الملمح يقدم لنا معيارا أو أداة للتمييز بين الاستعارة والمثل والأمثولة واللغز، حيث نجد الكلمات كلها مستعملة بطريقة مجازية متساوية، وكذلك لتمييزها عن الرمز.

كما أن هذا التحديد يسمح لنا بأن نفصل الكلمة المستعارة عن بقية الجملة؛ وعندئذ نتحدث عن «البؤرة Focus» المتمثلة في هذه الكلمة. وعن «الإطار Marque» الذي تقدمه بقية الكلمات في الجمل. ومن ثم يصبح بوسعنا أن نشرح عملية التركيز على الكلمة المحورية.

وهنا تكمن الخطوة الثانية الحاسمة التي تقوم بها البلاغة الجديدة، وتعتمد على إقامة حد فاصل بين نظرية التفاعل الدلالي التي يقدمها هذا التحليل وبين النظريات الكلاسيكية في الاستعارة والتي تنقسم إلى مجموعتين: إحداهما ترتكز على تصورات الاستبدال الاستعاري. والأخرى

على تصورات التشابه. وأهم ما ينجم عن هذا التقابل الواضح بين مفهوم التفاعل الدلالي وما عداه هو أن الاستعارة المبنية على التفاعل الدلالي لا يمكن أن يحل شيء محلها. ومن ثم فهي غير قابلة للترجمة، فهي حاملة لمعلومات، وليست زينة ولا زخرفا، بل بنية تعلمنا شيئا لا يتم بدونها.

أما الإضافة الثالثة التي قدمها تحليل «ماكس بلايك» فهي تتصل بتشغيل التفاعل الدلالي ذاته. إذ كيف يمارس الإطار أو السياق عمله على الكلمة البؤرة كي يثير. لها دلالة جديدة غير قابلة للانحصار في المعنى الحرفي من جانب، ولا في الشروح المستفيضة من جانب أخر؟ وقد كانت هذه هي المشكلة التي تصدى لها «ريتشاردز» كما رأينا من قبل، ولكن الحل الذي قدمه كان من شأنه أن يعود بنا مرة أخرى إلى نظرية التشبيه عند إثارته للخواص المشتركة، أو يتركنا في منطقة ملتبسة غامضة عندما يتحدث عن النشاط المتزامن لفكرتين أو قطبين. بالرغم من أنه أشار للطريق الصحيح عندما قال إن القارئ مضطر لأن يقيم علاقة بين فكرتين. لكن كيف؟ لنتذكر الاستعارة التي تحدثنا بها عن الإنسان باعتباره «ذئبا» فكلمة البؤرة وهي «ذئب» لا تعمل على أساس معناها العادي المعجمي، وإنما بفضل «نظام من التداعيات المشتركة»-أي بفضل عدد من الآراء والأحكام التي يسلم بها المتحدث بلغة ما، بحيث تنظم رؤيته للعالم، وهي تلك الآراء التي تجعلنا ندهش في الثقافة العربية عندما نقرأ بيت أبي العلاء المعري مثلا:

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى
وصوّت إنسان فكدت أطير

حيث يقدم رؤية مخالفة للمعهود، تجعل الذئب أكثر إنسانية، أو تجعل الشاعر أشد تذؤبا، وهي في كلتا الحالتين تشرح المنظور الأليف حيث تقدم رؤية شارحة لما توجزه الاستعارة السابقة. (64-131). فإذا انتقلنا إلى تحديد وظيفة الاستعارة بعد كشف بنيتها وجدنا أن البلاغيين الجدد-على اختلاف توجهاتهم-يربطون بينها وبين مستوى القول الذي ترد فيه. ويرجعون ذلك إلى ازدواجية البلاغة التي انبثقت في الخطابة أساسا وفن الشعر معا. حيث يرون أن البلاغة نشأت في البداية باعتبارها تقنيات خطابية تستهدف الإقناع والتأثير. لكن هذه الوظيفة مع اتساعها لا تغطي جميع استعمالات القول. ففن الشعر وإنشاء القصائد المأساوية على وجه الخصوص لا يتوقف

في وظيفته ولا في مواقفه على الخطاب البلاغي المعتمد على فن الجدل. فالشعر ليس خطابة بلاغية ولا يستهدف الإقناع، بل ينجم عنه التطهير من انفعالات الخوف والرحمة كما هو معروف منذ أرسطو. وهكذا فإن الشعر والخطابة يمثلان عالمين مختلفين للقول. لكن الاستعارة تغرس قدميها في كل منهما. فمن الممكن أن تكون بالنسبة لبنيتها معتمدة على عملية وحيدة من تحول معنى الكلمات في السياق، لكن فيما يتعلق بوظيفتها فإنها تتبع المصيرين المختلفين لكل من الخطابة والتراجيديا، أي أن هناك بنية واحدة للاستعارة، لكن لها وظيفتين: إحداهما خطابية-أو نثرية-والأخرى شعرية. هذا الازدواج في الوظائف هو الذي يتجلى فيه الفرق بين العالم السياسي للخطابة، والعالم الشعري للتراجيديا. وهو يترجم فضلا عن ذلك فرقا أكثر جوهرية على مستوى القصد. وهذا التخالف لم يمر دون أن يدركه أحد، لأن الخطابة البلاغية كما ترد في الكتب المتأخرة تخلو من جزء أساسي هو المتصل بالحجج والبراهين. وكان أرسطو قد عرفها بأنها فن ابتداع البراهين أو العثور عليها. لكن الشعر لا يريد أن يبرهن على شيء مطلقا، فمشروعه يتصل بالمحاكاة، وهدفه وضع تمثيل جوهري للأفعال الإنسانية. وطريقته الخاصة هي قول الحق بواسطة الخيال والخرافة والتطهير، هذا الثالوث الذي يحدد عالم الشعر لا يمكن أن يختلط بثالوث الخطابة المتمثل في البرهان والإقناع والإمتاع. من هنا يصبح من الضروري أن نضع البنية الوحيدة للاستعارة فوق خلفية فنون المحاكاة من جانب، وفنون البرهان المقنع من جانب آخر. هذا الازدواج في الوظيفة والقصد أشد جذرية من التمييز بين الشعر والنثر، لأنه يمثل مبرره الأخير.

وعندما نضع الاستعارة فوق خلفية «المحاكاة» فإنها عندئذ تفقد أي طابع زخرفي، إذ لوحظت كمجرد فعل لغوي فمن الممكن عندئذ اعتبارها انحرافا يسيرا عن اللغة المعهودة، تضاف إلى الكلمات الغريبة الوحشية المستطيلة أو المختزلة المصطنعة. فتعليق الوظيفة على «المعجم» يضع الاستعارة في خدمة «القول». أما «التشعير» الذي لا يتم على مستوى الكلمات، وإنما على مستوى النص بأكمله فإنه يحدث نتيجة لتعليق الوظيفة على المحاكاة، مما يعطي الاستعارة كإجراء أسلوبي شعري منظورا شاملا يقابل الإقناع في الخطابة. فعندما يعتد بالاستعارة من ناحية الشكل باعتبارها

انحرافا فحسب لا يصبح هناك سوى مجرد خلاف في المعنى. لكنها عندما ترتبط بالمحاكاة فإنها تسهم حينئذ في التوتر المزدوج الذي يميزها؛ وهو الخضوع للواقع والإبداع التخييلي معا، فهي إحلال وتسام في الآن ذاته. هذا التوتر المزدوج يمثل الوظيفة الإشارية للاستعارة في الشعر. ولو استبعدنا هذه الوظيفة الإشارية وتأملنا الاستعارة بشكل تجريدي فإنها سوف تستنفد في كفاءتها الاستبدالية وتنزلق إلى مجرد زخرف ولعب بالألفاظ. (64-66).
ولأن المحاكاة لا تعني فقط أن يكون الخطاب كله منتميا إلى العالم، لا تحتفظ فحسب بالوظيفة الإشارية للقول الشعري، بل إن هذه المحاكاة تربط الوظيفة الإشارية بالكشف عن الواقع باعتباره فعلا، فإن هذا البعد من الواقع لا يتمثل في مجرد الوصف لما هو كائن هناك. فتقديم الإنسان «وهو يعمل»، وكل الأشياء «كما لو كانت تفعل» يمكن أن يكون الوظيفة «الأنطولوجية Ontologique» للخطاب الاستعاري ؛ حيث تبدو فيها كل الطاقة الكامنة في الوجود وهي تولد الكفاءة المضمرة في الفعل. وعندئذ يصبح التعبير الحي هو الذي «يقول» الوجود الحي، على حد عبارة «ريكور». وإذا كان «كانت» يرى أننا بالخيال نفكر أكثر، على أساس أن الفكرة الجمالية عنده هي التمثيل الذي يدعو لإمعان الفكر كثيرا فإن الاستعارة على ذلك لا تكون حية لمجرد كونها تحيى اللغة المؤلفة، بل هي حية لأنها تعطي دفعة قوية للخيال كي «يفكر أكثر» على مستوى التصور؛ أي أنها في التحليل الأخير تجعلنا «نحيا أكثر» (64-440).

ويترتب على التمييز بين مستويات القول الاستعاري الفصل بين ما تقوم عليه الاستعارة اللغوية والاستعارة الجمالية؛ بحيث تقوم بعض وظائف الاستعارة الجمالية بتكملة وظيفة الاستعارة اللغوية، مثل صياغة كلمات جديدة وتغطية وجوه النقص الحيوية للمعجم. على أن ما هو جوهري في الاستعارة الجمالية يكمن في شيء آخر؛ فهدفها خلق نوع من الوهم بحيث يتم تقديم العالم أساسا في ضوء جديد. وإذا كان هذا التأثير يقتضي تشغيل مجموعة من عمليات الاقتراب الغريبة، والجمع بين أشياء تحت منظور شخصي؛ أي يقتضي بإيجاز خلق علاقات جديدة. وليست القضية هنا قضية علاقات نحوية أو اسمية. بل إنها تنبثق من البعد الأنطولوجي للوجود، حيث يمسه هذا الوهم فيستحيل إلى رؤية. على أن الرؤية التي

تقدمها الاستعارة للواقع تتميز بخاصية جوهرية، هي أنها «ديناميكية»، وذلك نتيجة للتوتر الذي يتمثل في الخطاب الاستعاري، هذا التوتر الذي يؤدي إلى كشف علاقته بالواقع عبر ثلاث مستويات: أولها يتصل بالتوتر الماثل بين عناصر الخطاب ذاتها. وثانيها يتعلق بالتوتر بين التأويل الحرفي والتأويل الاستعماري من قبل المتلقي. وثالثها يرتبط بتوتر الإشارة بين أن يكون المستعار له هو نفس المستعار ولا يكون في الوقت ذاته. وإذا كان من الصحيح أن الدلالة-حتى في أبسط صيغها الأولية-إنما تبحث عن نفسها في الاتجاه المزدوج للمعنى والإشارة، أي في العلاقة مع اللغة حيث يوجد المعنى والعالم حيث تتجه الإشارة، فإن الخطاب الاستعاري هو الذي يحمل هذه «الديناميكية» إلى ذروتها. (64-445). ويلاحظ أن البلاغيين الجدد قد أولوا عناية فائقة بالاستعارة باعتبارها الشكل البلاغي «الأم» التي تتفرع عنه وتقاس عليه بقية الأشكال، حتى أطلق بعضهم على الاتجاه البنيوي في التحليل البلاغي للخطاب اسم «البلاغة المقتصرة» لتركيزها واقتصارها على الاستعارة باعتبارها بؤرة للمجاز، وسنعود لاستكمال الحديث عنها وعن بقية الأشكال ووظائفها في الفصل التالي.

ويهمنا الآن أن نشير إلى عدد من الأبنية المتمثلة في بعض الأشكال البلاغية، لاستكشاف ما أثارته من جدل في البلاغة الجديدة حول طبيعتها ووظائفها. وأقرب هذه الأشكال إلى الاستعارة هو التشبيه الذي اقترن بها منذ شيوع النموذج الأرسطي في التحليل. ويحدد البلاغيون الجدد العلاقة بين التشبيه والاستعارة على أساس الفروق الوظيفية والمنطقية بينهما. فبينما تفرض آلية الاستعارة قطيعة مع المنطق المألوف، وبالتالي تجعل من الصعب الاختبار المنطقي للجملة التي تستخدمها فإن التشبيه يظل خاضعا للنقد طبقا للمبادئ العقلية، وبعكس الاستعارة أيضا فإن التشبيه لا يضير صفاء الجملة العلمية، ويمكن أن يستخدم-مع بعض الحرص-في الإقناع. لكن كفاءته في التأثير أدنى من الاستعارة غالبا. ونظرا لأن التمثيل القياسي الذي يقدمه التشبيه يتم تلقيه على مستوى الاتصال المنطقي فهو لا يتضمن عملية التجريد التي تحتويها الاستعارة، مما يعطي الصورة الناجمة عنه-عندما ينجح في إثارتها-طابعا أكثر تحديدا يضاف إلى ذلك أن دلالة الكلمة الحاملة للتشبيه لا يتم اجتزاء شيء من العناصر المكونة لها، فبينما نجد أن

كلمة «أسد» التي تطلق استعاريا على «الرجل»تفقد على مستوى البيانات المنطقية أكبر قدر من الصفات التي تعبر عنها هذه الكلمة عادة، ولا تعود إليها إلا من خلال الصورة المستدعاة، فإن دلالة الكلمات في التشبيه لا تفقد شيئا من هذه المكونات على الإطلاق.

وعلى هذا فإن التمييز الذي يقيمه التشبيه بين الممثل والممثل له يعطي لصورته قدرا أكبر من الصلابة والتحديد ؛ لكنه لا يهبها نفس قوة الإقناع والتأثير الذي يحدثه التماهي بين الطرفين في الاستعارة. فالتأثير الذي يحدثه التشبيه بحكم بنيته يتجه إلى التصور عن طريق الذهن، بينما تتجه الاستعارة إلى التأثير في الحساسية عن طريق الخيال. ويكفي أن يقول المتلقي في نفسه «إن هذا القياس أو التشبيه مع الفارق»؛ أي يدرك الخلاف المنطقي الذي يطفو على السطح، أو يلاحظ أدنى خلل ذهني في عملية التمثيل كي يرفضه ولا يتبقى منه أي أثر في نفسه؛ اللهم إلا الأثر المضاد. وإذا كان بعض النقاد قد قالوا بأن رؤية العالم التي تعتمد على مجموعة من علاقات القياس تجعل الأديب أكثر اهتماما بالاستعارة واتكاء عليها، فإن هذا ينطبق بطريقة أدق على التشبيهات والرموز التي تسمح بالتمثيل المتوازي عقليا لمعطيات العالم. أما الاستعارة الحقيقية فهي تحتاج لحرية أعظم كي تنمو في إطار سلسلة من الأقيسة المفترضة مسبقا بشكل إجباري في كثير من الأحيان. هذه الحتمية للحرية القصوى هي التي تشرح مثلا ولع السيرياليين بالاستعارة التي تدور في النطاق المجازي دون أن تتحول إلى رمز. وبهذه الطريقة فإن بعض البلاغيين الجدد يقولون بأن بوسعنا أن نرسم خطا بيانيا متراتبا يوضح درجات الصورة التي تؤديها الأشكال المجازية المختلفة، بطريقة تجعل الاستعارة في ذروة السلم، لما تتميز به من قدرة إيحائية شعرية، يتلوها الرمز لاعتماده على الصورة الذهنية، ويأتي بعدهما التشبيه، بالرغم من تضمنه أحيانا للصورة المستدعاة، لأنه يتكئ أساسا على الفكر المنطقي في مقابل استثارة عوالم الأحلام والعواطف والرؤى التي تبعثها الاستعارة. (54-65). وفي بحثنا عن «علم الأسلوب»عرضنا بالتفصيل للأساس الوظيفي التجريبي الذي اعتمده «جاكوبسون» لتحليل أشكال الاستعارة والكناية والمجاز المرسل بعلاقاته العديدة تأسيسا على الملاحظة العلمية لحالات «الحبسة» وعيوب النطق وتأثيرها على بعض

مناطق المخ المتصلة بالعلاقات السياقية أو التركيبية. وربما كان بوسعنا تطبيق هذا التصور على بعض ظواهر الفكر الشعري العربي اللافتة، فأبو تمام مثلا اشتهر بمعاناته للحبسة والتمتمة، فهل يمكن أن نرجع ولعه بأشكال التجاور البديعية من جناس وطباق وتشاكل، وصعوبة أدائه لأهم أشكال الاستبدال وهو الاستعارة التي تصبح عنده متعسفة في علاقاتها بعيدة في منزعها، هل يمكن أن نرجع ذلك إلى نوع الحبسة التي كان مصابا بها؟ أم أن هذا التفسير المباشر المادي ينزع عن الشعرية هالتها المثالية القصوى، ويرجع أبرز ظواهرها الباهرة إلى عيوب خلقية بسيطة؟

ولأن المجال لا يتسع الآن للإفاضة في تحليل هذه الظاهرة فحسبنا أن نشير إلى النقد الذي وجه للربط بين الأشكال البلاغية من مجموعة الكناية والمجاز المرسل-ونضم إليها الأشكال البديعية-وعلاقة المجاورة شبه المكانية التي لعبت دورا هاما في استقطابها، بطرح نموذج يجمع بين التبسيط الشديد والمادية المباشرة أكثر من أي نموذج بنيوي آخر. فقد لاحظ الباحثون أن فكرة المجاورة، المقابلة للتشابه الاستعاري، تقوم بعملية حصر وتضييق مجال علاقات الكناية والمجاز المرسل. لأن كثيرا منها-مثل ذكر السبب وقصد المسبب أو العكس، أو ذكر الإشارة وإرادة المشار إليه، أو ذكر الأداة وإرادة الفعل، أو ذكر المادي وإرادة المعنوي، هذه كلها لا يمكن إرجاعها بسهولة، لا إلى علاقة التشابه ولا إلى علاقة المجاورة والتماس المكاني. فأي نوع من المجاورة مثلا يمكن أن يقوم بين «القلب» و «الحب» أو بين «المخ» و«الذكاء» أو بين «الحنايا» و «الرحمة» على أساس المحلية المعتد بها في المجاز المرسل؟ ومن هنا فإن اختزال أشكال المجاز المرسل والكنايات إلى مجرد علاقات مكانية إنها هو حصر لعبة هذه الأشكال في مظهرها المادي المحسوس. على أن تحليلها قد يفيدنا «أنثروبولوجيا» في الكشف عن أبنية الخيال الشعبي والطريقة التي درج الإنسان على تشكيل وعيه بالحياة طبقا لنماذجها المادية الأولية، وضرورة انتهاء بعض «الأساطير» التي ترتبت على هذه التصورات، فلا أحسب أن جراحات القلب الحديثة وعمليات النقل والاستبدال ستترك الإنسان يمضي في وهمه عن «إناء الحب المادي» هذا إلا بمقدار ما يستيقظ وعيه تدريجيا ويتكيف مع المعطيات الجديدة. كما لوحظ أن علاقة التشابه بدورها قد أخذت تنحصر في

نطاق الاستعارة، حيث بدأ هذا المصطلح يغطي حقول القياس بأكملها-كما أشرنا إلى ذلك من قبل-وبينما كانت البلاغة القديمة ترى في كل استعارة تشبيها ضمنيا فإن البلاغة الجديدة على عكس ذلك تنظر إلى التشبيه باعتباره استعارة مكشوفة مباشرة ومنقوصة. ولعل أبرز مثل للتوسع في استخدام مصطلح الاستعارة ما كان يفعله «بروست.Proust, M» من اعتبار أعماله كلها من قبيل «الاستعارة» حيث تصبح معادلا «للمتخيل». وكان «مالارميه. Mallarme,S» يفخر-كما يقول الباحثون-بأنه قد حذف حرف التشبه من أسلوبه كله. وبالرغم من ذلك فإنه إذا كان التشبيه الصريح قد أخذ يتباعد عن لغة الشعر-كما توحي بذلك الدراسات الإحصائية الحديثة-فإن هذا لا ينطبق على الأدب في جملته، فالرواية تعتمد عليه في محاكاتها للغة الحياة اليومية، خاصة لأن التشبيه هو الذي يعوض نقص الكثافة المميز لها بتأثيره الدلالي غير العادي، دون أن يؤدي إلى اللبس والإبهام كما تفعل الاستعارة في كثير من الأحيان. (47-56)

أما أشكال البديع، كما استقرت في بلاغتنا القديمة، فمن المعروف أنها قد استأثرت باهتمام مبالغ فيه لدى المتأخرين إبداعا وتصنيفا. وكان ذلك مرتبطا بالضرورة بتضخم العناية بالزخرف اللفظي المائل فيها عن طريق التوافق والتضاد في المستويات الصوتية والدلالية، بطريقة شديدة التكلف والافتعال. مما يعكس غيبة الجدل في هذا الوعي اللغوي المغلوط. وما يمكن أن تفعله البلاغة الجديدة بالنسبة لهذه الأشكال يتركز في أمرين:

أحدهما: رد تكاثرها التصنيفي ونماذجها العديدة إلى الأبنية الرئيسية الممثلة لها، وهى لا تخرج عن التوافق والتضاد في المستويات اللغوية، كما سيتضح عند عرضنا لخريطة الأشكال البلاغية.

وثانيهما: استخلاص وظائفها الجمالية من تحليل النصوص ذاتها، مع استبعاد فكرة «البديع» ومصطلحه باعتباره زينة تضاف للكلام، لأنها أبنية يتركب منها هذا الكلام ذاته، ليحل محلها التصور البنيوي عن تداخل المستويات اللغوية. فإذا كانت تستثمر مثلا جانبا صوتيا مثل الجناس فإن درجة كفاءتها في هذا الصدد لا تقاس بكثرة الحروف المتجانسة في العبارة، بقدر ما تقاس بمدى ما ينتج ذلك من تأثير دلالي، على اعتبار أن توظيف الأصوات في الشعر لا يقف عند حدود الجرس الموسيقي الخارجي وإنما

يسهم بالتداخل في تشكل الدلالة، وعندئذ سوف تقودنا البحوث التحليلية التجريبية إلى غلبة ما يمكن أن نطلق عليه «الأثر الجمالي المعاكس» في حالات الإسراف البديعي غير الموظف دلاليا.

على أن استخدام وسائل القياس الكمي لدرجة كثافة هذا النوع من الأشكال البلاغية يقوم بدور حاسم في شرح طبيعة وظائفها. وهو ما كانت تغفله البلاغة القديمة إلا فيما ندر. مثلما نراه عند ابن المعتز مثلا في نعيه على أصحاب البديع الإكثار منه والإسراف فيه. لكن بوسعنا الآن استخدام تقنيات التحليل لشرح طرائق تولد هذه الأشكال والآثار الناجمة عن تفاعلها مع بعضها في رقعة النص كله، على أساس أن السمة الرئيسية للبلاغة الجديدة أنها بلاغة الخطاب بأكمله. مما يترتب عليه أن تكون ملاحظة الوظيفة التي يقوم بها الشكل البلاغي، والطريقة التي يتولد عنها، والأنساق التي تتألف منه وتتلاقى مع غيره. كل ذلك يمثل شرطا ضروريا للتعرف على أبنيته في نماذجها الكلية، ووظائفه في سياقاتها المتعددة. مع استبعاد الفروض المسبقة المتعسفة. ومنذ اكتشف علم النفس نظرية «الجشطالت» في الوعي الشامل بالظواهر لم يعد من الممكن التعامل مع الوقائع البلاغية والأسلوبية دون إدراجها في المنظومة التي تحدد طبيعتها وكفاءتها معا.

فمن الضروري إذن تهيئة أداة دقيقة لاعتماد التحليل البلاغي الموضوعي بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى علمي محدد. وكما يقول «باشلار Bachelard.G» ينبغي أن نثبت أن المجازات-والأشكال البلاغية كلها-ليست مجرد تمثلات تنطلق كالصواريخ النارية في السماء عارضة تفاهتها ومجانيتها. بل إن المجازات لتتداعى وتتناسق بأكثر مما تتداعى الإحساسات وتنتظم، حتى لتغدو الروح الشعرية في صفاء وبساطة تركيبا من المجازات. (19-98).

إذ ينبغي على كل شاعر-وعلى كل باحث بلاغي من باب أولى-أن يكون لديه مخطط بياني يتولى تعيين وجهة التناسق المجازى وتساوقه. تماما كما يرسم مخطط الزهرة سير فعلها الإزهاري وتساوقه. فما من زهرة حقيقية بدون هذا التناسب الهندسي. كذلك ما من ازدهار شعري بدون تساوق معين من الصور الشعرية. على أنه لا ينبغي أن نرى في ذلك إرادة ترمى إلى تقييد حرية الشاعر أو إلى فرض منطق أو حقيقة على إبداعه. والحق أننا

نكتشف موضوعيا ما في العمل الشعري أن واقعية ومنطق داخلي بعد تفتحه وازدهاره. وقد يحدث أحيانا أن تذوب صور مختلفة جدا في صورة معبودة واحدة، برغم ما يعتقد من أنها صورة متعادية فيما بينها. ذلكم هو فعل التخيل الحاسم ؛ إذ يكون بوسعه أن يصنع من المخ مولودا جديدا. (19-99).

وعلى البلاغة والأسلوبية بدورهما أن يبتدعا من إجراءات المسح والتحليل النصي ما يسمح لهما بالتقاط هذه الخواص في تراكبها وتفاعلها، وقياس نسبة كثافتها وكفاءتها، بالارتكاز على نموذج البنية، مع مراعاة طبيعتها المفتوحة، فطبقا لدروس «الفيزياء الحديثة» لم يعد من الممكن الاعتداد بالنظم المغلقة والأبنية غير المتفاعلة، إذ أن حركية البنية لا تشرح فحسب عملية تولدها، بل تشرح أيضا حالات تشغيلها، مما يجعل مراوحة مقولة البنية بمقولة الوظيفة التي تؤديها يقود بالضرورة إلى الاهتمام بطابعها المرن المتفاعل. وإن كان التشذر الذي ينجم عن مراعاة الوظائف الجزئية لا يمنع من التماس الخواص العامة للوظائف الشعرية والبلاغية.

تحرير الوظائف:

يرى البلاغيون الجدد، خاصة «جماعة م. Groupe.U» أن الطابع العلمي التجريبي في تحرير الوظائف البلاغية لا ينبغي أن يطغى على خاصية العمومية فيها. من هنا فإن من الضروري أن نكون حذرين، ولا نرفض منذ البداية أن تكون هناك علاقة من نوع ما بين بنية الشكل المجازي والأثر الجمالي الناجم عنه. ومن ثم فهم لا يكتفون بالقول بأن الشكل الفارغ «Opaque» هو هيكل الخطاب البلاغي، فكل نوع من الأشكال يختلف عن نظيره في الممارسة والتلقي وعوامل التوظيف. وهذه المخالفات التي يمكن وصفها وتنظيمها في مجموعات ثنائية تؤدي إلى عدد من النتائج الهامة في مجال الأثر الجمالي. مما يترتب عليه أن تكون الأشكال متباينة في مدى قوتها وإمكاناتها الجمالية المحددة، مثلما هي متباينة في مدى انتشارها وكثرتها في النصوص طبقا للأجناس الأدبية والمذاهب الفنية والمراحل التاريخية؛ مما لم تكشف عنه البحوث التطبيقية حتى الآن. وقد رصد هؤلاء البلاغيون بعض العوامل المؤثرة جماليا على النحو التالي:

ا- المسافة: فيبدو أن قوة الشكل البلاغي قد تأتي من درجة شذوذه. فاتساع مجال الانحراف الذي يعتمد عليه الشكل يختلف بطريقة واضحة من نمط إلى آخر، ويتوقف على مدى تثبيت العناصر التي ينطلق منها. ولنأخذ مفهوم المسافة كما يرد في نظرية الاتصال الحديثة؛ إذ يشير إلى عدد الوحدات الدلالية التي تتضمنها رسالة سيئة التشفير؛ بالقياس إلى نفس الرسالة عندما تكون جيدة التشفير. ونلجأ إلى تجربة القارئ-دون الدخول في تفاصيل كثيرة-لكي نتبين أنه يدرك-ولو بطريقة مبهمة-أن التغيير اللفظي يمثل عموما اعتداء على الشفرة بشكل أوضح وأبرز مما يمثله التغيير الدلالي. (49-237).

ويرى «جان كوهين» أن فكرة درجة الانحراف-التي شرحناها من قبل- تعد مقياسا ناجحا في تحديد مدى قوة الشكل البلاغي، إذا نظرنا من خلالها إلى نوع خاص من المسافة هي التي يطلق عليها «المسافة المنطقية». فمجموع الأشكال الدلالية للبلاغة يمثل جملة مناظرة من الانحرافات للمبدأ الأساسي. لا تختلف فيما بينها إلا في تنوع صيغها النحوية ومحتواها. وعن طريق ذلك تختلف في درجة قوة انحرافها أو ضعفه. هذا التنوع في المستوى والدرجة يمكن أن ندخله في اعتبارنا عبر التحليل الدقيق لفكرة التناقض. وهي ثمرة للعبة التقابلات الملائمة في حالات الحياد والتعدد والإثبات والتضمن الكيفي والتضمن الكمي وغيرها من أشكال العلاقات. وهنا يدخل الباحث فكرة جديدة هي «درجة المنطقية» لتحل محل البديل المبسط المتمثل في وجود كل شيء أو انعدام أي أثر له لتضع مكانه سلما من مستويات الانحراف بالنسبة لمبدأ عدم التناقض. وهذه الفكرة المعادلة لمبدأ «درجة النحوية» التي اقترحها «تشومسكي. Chomski, N» في علم اللغة تتيح لنا فرصة تمييز الأشكال البلاغية طبقا لمدى خروجها عن المنطق، وتقسيمها هكذا على مستوى متجانس.

وعلى هذا فسوف نجد في أقصى طرف هذا السلم تلك الأشكال التي اعترفت لها البلاغة الكلاسيكية باللامنطقية الواضحة، وعلى الطرف الآخر نجد تلك الأشكال التي تتميز بضعف درجة «عدم منطقيتها»، أي بوضوح منطقها مما يكاد يخفي طابعها الشاذ. وطبقا لهذا فإن باحثا آخر هو «تودوروف» قد قسم الأشكال البلاغية إلى نوعين:

- أشكال تتضمن شذوذا لغويا مثل الاستعارة والكناية والمجاز المرسل.
- أشكال لا تتضمن أي شذوذ، مثل التشبيه والجناس والطباق. (44-14).

كما يرى نفس الباحث أنه إلى جانب النظرية الكلاسيكية التي ترى أن الاستعارة إنما هي استثناء من القاعدة أو انحراف عنها، والنظرية الرومانتيكية التي تعتبر الاستعارة في الأدب هي القاعدة. هناك نظرية ثالثة يطلق عليها «النظرية الشكلية» وهي تحاول توصيف الظاهرة اللغوية في ذاتها داخل حدود القطاع الثابت الذي تحدث فيه. وقد كان «ريتشاردز»- كما شرحنا-أول من أشار إلى أن الأمر في الاستعارة لا يتعلق بعملية إحلال بقدر ما يتصل بعملية تفاعل. فالمعنى الأساسي لا يختفي، وإلا لم تكن هناك استعارة، ولكنه يتراجع إلى مستوى ثان خلف المعنى الاستعاري. وبين المعنيين تقوم علاقة يبدو أنها تأكيد للتماهي والتعادل. وهي علاقة ليست بسيطة. ومن هنا فإن دراسة الاستعارة تصبح جزءا من دراسة التفاعل بين المعاني بما فيها غير الاستعارية. وجاءت بعد ذلك بحوث «امبسون. Empson,W» عن «بنية الكلمات المركبة» لتضع أسس نظرية المعاني المتعددة، التي اعتمدها علم الدلالة الجديد لتحديد أشكال الوجوه البلاغية المرتبطة بوظائفها. (69-50).

وطبقا لمقياس المسافة فإن كل صورة بلاغية تقتضي عملية من فك التشفير عند التلقي في خطوتين: الأولى تتمثل في استقبال الشذوذ والثانية في تصويبه، عن طريق اكتشاف المجال الاستبدالي الذي يحفل بعلاقات التشابه والجوار وغيرها. وبفضل هذه العلاقات نصل إلى استكناه دلالة جديدة تعطي للقول تفسيرا مقبولا. فإذا لم يكن هذا التفسير ممكنا فإن الخطاب يصبح عبثيا، مثلما يحدث في تلك الأمثلة اللامعقولة التي يوردها المناطقة عادة. ومجمل القول في هذا الصدد أن البلاغيين الجدد يرون أن الأشكال البلاغية إنما هي مجموعة من الانحرافات المتعددة المستويات والقابلة للتصويب الذاتي. أي أنها تعدل من المستوى العادي بكسر بعض القواعد ووضع بعضها الآخر. وهذا الانحراف الذي يتجلى في النص يدركه المتلقي بفضل العلامة المحيطة به والسياق القائم فيه، ويقوم على التو بحصره اعتمادا على حضور عامل ثابت يقاس عليه هذا التغيير ومداه. ومجموع تلك العمليات التي تتم للمنتج والمستهلك معا تحدث أثرا جماليا

محددا هو وظيفة الشكل البلاغي وهدف التواصل الفني. ومن هنا فإن الوصف الدقيق لأي شكل بلاغي ينبغي أن يشمل بالضرورة وصف انحرافه؛ أو العمليات التي أدت إلى انحرافه، ووصف علامته، وتحديد مسافة هذا الانحراف، ثم وصف مستواه الثابت الذي تقاس عليه تلك المسافة، ويتبع ذلك وصف وظيفته في نهاية الأمر. (49-91).

2- إمكانات جمالية محددة: من المعروف أن «جاكوبسون» يجعل من الكناية «Metonymie» وبعض أنماط المجاز المرسل الأشكال المفضلة في الآداب ذات الطابع الواقعي. بينما يلاحظ أن الإجراءات الاستعارية أشد التصاقا بجماليات الرومانتيكية والرمزية. (5- 339). ويرى البلاغيون الجدد أن بعض الأشكال تبدو أكثر توافقا من بعضها اللآخر مع أنواع المواقف العقلية الكبرى. فالبترووالاختزال وجميع أنواع المجاز بالحذف يمكن أن تكشف عن تلاؤمها مع حالات فقدان الصبر، وإن لم يكن ذلك حتميا. والمجاز المرسل في حركته المنتقلة من الخاص إلى العام يبدو أنه يعزز الاتجاه إلى التجريد، بينما يعزز عكسه-المتجه من العام إلى الخاص-لونا من النزوع إلى الانحصار والتجسيد. وقد أثبتت بعض الدراسات التطبيقية-وهي المعيار المعول عليه تجريبيا في هذه البحوث-أن الفنون الكلاسيكية تفضل مبالغات التصغير. بينما تفضل جماليات «الباروك Baroque» المبالغة بالتكبير. وإن كان من الواضح أن بوسعنا أن نعثر على مئات الأمثال للمبالغة بالتكبير في الأدب الكلاسيكي، وعلى مثلها من عصر «الباروك» تتضمن نماذج لمبالغات التصغير. وأن نعثر على أقلام واقعية تستخدم الاستعارة والرمز ولوحات رومانتيكية تستخدم الكناية والمجاز المرسل. لكن تظل السمة الغالبة فيما يبدو هي التي تحدد الاتجاه العام، وهي السمة التي يتعين على الدراسات الإحصائية التحليلية أن تتلمسها بكثير من الحذق والدقة والمهارة.

وعلى المستوى «النووي» الذي يبحث في العناصر الدلالية الأولى ومدى نسبتها إلى كل شكل يمكن أن نخلص إلى أن الأشكال البلاغية ليست لها وظائف قاطعة إلا بالقوة. وهذه الوظائف ذات وجهات عامة ومبهمة إلى حد كبير، مما يجعلها قابلة للتغير في السياق، وعندئذ تبرز أمامنا فكرة ثالثة تعد محورا هاما لقياس الوظيفة البلاغية وهي:

3- الأثر المستقل: ويتمثل هذا الأثر في وظيفة الوحدات النووية من

ناحية، والمواد المستخدمة في الشكل البلاغي من ناحية أخرى. ولنأخذ لذلك مثلا من استعارتين تستخدم إحداهما كلمات توظف في لهجة الطبقات المهنية الخاصة في المجتمع المصري بطريقة معينة، والأخرى توظف لدى الطبقة البرجوازية والتكنوقراطية بشكل آخر، وسوف نرى أن تأثيرهما سيكون مختلفا إلى درجة كبيرة بالرغم من التقارب الواضح بين مجالات الاستعارتين. فالعناصر اللغوية سواء كانت معجمية أو نحوية موسومة بالفعل بمثيرات عامة، بغض النظر عن السياقات التي تتدخل فيها، تسهم في تحديد وظائفها. فكلمة «أرنب» في لغة الحرفيين في مصر الدالة على «مليون جنيه» تختلف في درجة الابتذال والوظيفة عن عبارة «القطط السمان» عند الكتاب والبرلمانيين الدالة على أثرياء الانفتاح الاقتصادي، مع قرابة فصائل القطط والأرانب في حد ذاتها، مما يحيل إلى الخواص الحافة بالعنصر الموسوم. وهكذا يمكن أن نستفيد من أسلوبية «بالي Bally, Ch» التي تميز بين مجموعة من الأفعال مثل: مات، توفى، نفق، صرع، قتل، انتقل إلى الرفيق الأعلى، لبى نداء ربه الخ، إذ تقوم حول كل فكرة نووية أساسية-وهي الموت هنا-مجموعة من الاختيارات التعبيرية التي تدخل إجراء يصبغ الجملة بقيمة خاصة، تتضح عند مقارنتها بشكل صريح أو ضمني بغيرها من بقية العناصر الاستبدالية القابلة للاستدعاء معها. وقد يمتد مفهوم «الترادف» عند بعض الباحثين ليشمل بالإضافة إلى مجال المعجم نطاق النحو، عندما نرى تراكيب مختلفة نحويا مثل الإثبات والنفي والاستثناء تؤدي نفس الدلالة المطلوبة تقريبا. لكن أين تكمن هذه المثيرات وفيما يمتد جذرها؟ من الواضح أن المادة اللغوية في ذاتها لا تتضمن بالضرورة هذه القوة المنبثقة. فطاقة الإيحاء في مستوى لغوي معين تمثل بالأحرى جملة التجارب اللغوية المتراكمة لدى المتلقي. فلو كانت عبارة «المحيا الشفيف» تثير لديه انطباعا من أسلوب شعري أو عبارة «الجيد الأتلع» تربطه بالمجال ذاته فذلك يعود إلى أنه لا يكاد يلتقي بهذه الكلمات في غير نطاق الشعر والأدب. ويصبح من مهام البحوث التي تعتمد على التوصيف الأسلوبي والبلاغي تحديد حركة الإيحاءات والتداعيات التي تقوم بها الوحدات الكلامية في وسط معين بالإشارة إلى وسطها الأصلي. فالتلوين المخصوص لقيمة العنصر الأسلوبي يأتي من العلاقة التي تنشأ بين الشكل ومجاله من

ناحية، وبين المتكلم والوسائط التي يستخدمها وقوة إثارتها من ناحية أخرى.

ويرى البلاغيون الجدد أن هذه القيم التي تحدد الأثر البلاغي المستقل يمكن أن تعود إلى مجموعة كبيرة من العوامل، تنقسم إلى مجالين رئيسيين:

- مجال الانتماء المحدد. ويشمل الجنس الأدبي الذي تحيا فيه الوحدة عادة، سواء كانت فكاهية أو شعرية أو درامية أو غير ذلك. كما يشمل المرحلة التاريخية والوسط الجغرافي والبيئة الثقافية ومجالات المهن والأنشطة الإنسانية المتصلة بها. بالإضافة إلى العلاقات الطبيعية بين أشخاص ينتمون لنفس الجنس والعمر والوسط.

- أما العامل الثاني الذي يحدد قيمة العناصر الأسلوبية ذات الأثر البلاغي المستقل فهو يعود إلى ما يطلق عليه مصطلح «محصلة الوحدة» ويتضمن:

- معدلات تكرار لغوية عالية أو متوسطة أو منخفضة. وهذا واقع يختبر تجريبيا.

- قابلية متفاوتة للاشتقاق والتركيب وغير ذلك من عوامل الصياغة

- أشكال في طريقها للتثبيت والتقادم، أو تعد بقايا أنماط قديمة مثل التشبيهات التقليدية. وكلمات جديدة وصلت لأقصى مداها الأسلوبي. وعبارات يستشهد بها. وكلمات أجنبية تدخل في مجال الاستعمال، وغير ذلك مما يرتبط بعناصر التقادم والتجدد في توظيف الأشكال.

ومن البين أن هذه العوامل تتضمن عناصر لغوية وأخرى خارجة عن النطاق اللغوي الصرف. لأن التأثير المستقل لكل شكل بلاغي لا يتوقف فحسب على الآليات البنيوية للتركيب اللغوي للخطاب فحسب، بل يشمل أيضا البيانات النفسية والثقافية والاجتماعية. (49-238).

وكما نرى فإن الاستعارة تظفر عند هؤلاء البلاغيين الجدد بعناية فائقة، مما يجعلهم يفردون لها بحوثا مستفيضة مثل «نحو الاستعارة» ومثل كتاب «ريكور»الشهير عن «الاستعارة الحية»، حيث يصل من اعتداده بأهميتها من المنظور الوظيفي الذي يشغلنا الآن إلى فكرة تبدو على جانب كبير من الخطورة يحسن أن نعرض لها بتركيز. فهو يرى أن الاستعارة تقوم بالنسبة للغة الشعر بنفس الدور الذي يقوم به النموذج أو «الموديل Mode'le» بالنسبة للعلم، فيما يتصل بالعلاقة مع الواقع وطريقة معاينته وكشفه. ففي اللغة

العلمية نجد أن النموذج يعد أساسا أداة شارحة تؤدي عن طريق الخيال إلى تنمية التأويلات غير الملائمة، وفتح الطريق للتأويل الجديد المناسب. بحيث يصبح النموذج أداة للوصف. وعلى هذا فإن النموذج لا ينتمي إلى منطق البرهان، وإنما إلى منطق الكشف، فهو لا يقدم ا الدليل بل الرؤية. على أن نفهم من منطق الكشف أنه لا ينحصر في سيكولوجية الإبداع التي لا تتضمن أهمية معرفية. وإنما يحمل في طياته عملية معرفية. أي أنه منهج عقاب له مبادئه وقوانينه الخاصة.

فالبعد المعرفي للخيال العلمي لا يتجلى إلا إذا ميزنا بين النماذج طبقا لتكوينها وتوظيفها. وهناك ثلاث مراتب للنماذج، أدناها هو «النموذج النسبي»-مثل نموذج سفينة ما، أو تكبير شيء صغير كرجل حشرة مثلا، أو النموذج الذي يقدمه التصوير البطيء لمشهد في الملعب، آو النموذج الذي يحاكي العمليات الاجتماعية في أبسط أوضاعها. فهذه كلها نماذج لأشياء تحيل عليها وعلى علاقات متوازية معها. وتصلح للتدليل على أمور محددة مثل: كيف يرى هذا الشيء؟ وكيف يقوم بوظيفته؟ وأي قوانين تحكمه؟ ومن الممكن أن نقرأ في النموذج خواص الأصل. وفي هذه النماذج نجد أن بعض الملامح ملائمة وبعضها الآخر ليس كذلك، والنموذج لا يتوخى أن يكون أمينا سوى في تلك الملامح الملائمة على وجه الخصوص.

وفي المستوى الثاني نجد مجموعة «النماذج القياسية»، مثل نماذج السيولة في النظم الاقتصادية. أو استخدام الدوائر الكهربائية في الحاسبات الإليكترونية. حيث ينبغي الاعتداد بأمرين: تغير الوسائط وتمثيل البنية. أي نسيج العلاقات الخاصة بالأصل. وقواعد التأويل هنا هي التي تحدد ترجمة نظام من العلاقات إلى نظام آخر. والملامح الملائمة المتصلة بهذه الترجمة تمثل ما يطلق عليه في الرياضيات بالتشاكل. فالنموذج والأصل يتشابهان هنا في البنية وليس في المظهر.

أما المستوى الثالث فيقدمه «النموذج النظري» ويلتقي مع النماذج السابقة في أن بنيتها واحدة. لكنها أشياء لا يمكن عرضها ولا صناعتها، فهي ليست أشياء في الحقيقة، بل تأتي في الواقع بلغة جديدة، كأنها لهجة ما خاصة. وذلك مثل نموذج التمثيل الذي يقدمه بعض العلماء للمجال الكهربائي لتوضيح خواص التيار المتخيل كي يفهم. فالوسيط الخيالي ليس سوى

سابقة لفهم العلاقات الرياضية. وليس من الضروري أن يرى الإنسان الشيء بذهنه. بل أن يعمل طبقا لشيء معروف ومألوف له، ومثمر في افتراضه.

لكن أية فائدة يجنيها بحث الاستعارة من نظرية النماذج؟ يرى «ريكور» أن هذا لا يقتصر على تأكيد الملامح الأولية لنظرية التفاعل بين المسند الثانوي والفاعل الأصلي كما أشرنا إليه من قبل. وإنما يتجاوز ذلك إلى إثبات القيمة المعرفية للخطاب الاستعاري.وإنتاج معلومات جديدة. وتأكيد عدم قابلية الاستعارة للترجمة، أو استنفاذها في الشرح بعبارات أخرى. بل إن قصر النموذج على أنه مجرد حالة نفسه يعد موازيا لقصر الاستعارة على مجرد كونها إجراء زخرفيا في نفسه. إن صدمة التقابل الذي يجريه الباحث بين نظرية النموذج العلمي والاستعارة تكشف عن خواص جديدة لم تحلل من قبل. فالمقابل الدقيق للنموذج من الجانب الشعري ليس بالضبط ما نطلق عليه القول الاستعاري. أي هذا الخطاب القصير الذي ينحصر غالبا في جملة واحدة. بل إن النموذج يتمثل بالأحرى في شبكة كاملة من الأقوال. فيصبح مقابله حينئذ هو «الاستعارة المستمرة» وهي الخرافة والأمثولة، أو ما يطلق عليه «الانطلاق المنظم» ؛ أي أنه يعادل شبكة استعارية، وليس مجرد استعارة معزولة.

ويترتب على ذلك أن يصبح من الضروري تعليق الأشكال البلاغية المعزولة بهياكل تحكم عالميا. مثل تلك الهياكل التي تحكم عالم الأصوات المنقول في جملته إلى المستوى البصري عند تكوين الصورة. مما يجعل الوظيفة الإشارية للاستعارة محكومة بهذه الشبكة. أما الجدوى الثانية لهذا التمثيل بالنموذج العلمي فهي إبراز الترابط بين الوظيفية الشارحة والواصفة، أي بين التأويل والتحليل. (64-357).

ويقول البلاغيون الجدد إن من المهم توضيح مظهر جوهري في عملية فك شفرة «Decodage» الشكل البلاغي عموما، وهو ما أشار إليه «ريكور» من أننا نضع درجة الصفر-التي نقيس عليها انحراف هذا الشكل-في منطقة خارج اللغة وهذا يعني أن القراء أو المتلقين يتخذون موقفا شعوريا وغير شعوري في اللآن ذاته. فالخاصية «المدمرة»للأقوال المتشكلة تدميرا ذاتيا قد تحول دون التحليل اللغوي البحت لعملية فك شفرتها. بينما نجد أن

مجرد إدراك عدم تناسبها يستدعى على الفور موقفا نفسيا مختلفا، وهو الموقف الذي تشغل فيه اللغة بالحديث عن نفسها، أي موقف «الميتالغة Metalanguge» ولعل من أهم الآثار الناجمة عن الشكل البلاغي هو جذبنا بعيدا عن الشفرة العادية. بحيث نوضع في مكان نستطيع منه تأمل القواعد النحوية والمنطقية. وبطبيعة الحال فإن من يقرأ قصيدة، أو من ينظر إلى إعلان، أو من يستمع إلى شعار دعائي ليس عالما باللغة. لكن لديه على الأقل معرفة لغوية تسمح له بأن يقوم بتكييف دلالي، وإن كان ذلك يتم بشكل حدسي مبهم. وما يطلق عليه البلاغيون الجدد «التوتر الديناميكي» لدى متلقي الشكل البلاغي ليس في الواقع سوى الإحساس الذي يفجر هذا الموقف التأملي في اللغة. وفي نهاية هذا الإجراء فإن الشكل البلاغي يبدو كما لو كان قد تم «تحليله»في اللغة، كما لو كان كتلة ضالة ينبغي كسرها لإعادة وضعها داخل النظام. لكن النتيجة الجوهرية لذلك هي أن هذا النظام اللغوي يتعدل بهذا الكسر.، هكذا نصل إلى ما يسميه «تودوروف» بطريقة استعارية صائبة بالطابع المجوف للشكل البلاغي. (49-33). ونتيجة للطابع البنيوي المتمسك للنصوص فإن وظيفة الأشكال البلاغية تتسم بخاصية محورية لابد من تأكيدها، وهي الخاصية السياقية المتراكبة. وقد تكفلت بعض البحوث الأسلوبية بإبرازها حديثا. فإذا كان الأسلوب يعد شيئا أكثر من مجرد مجموعة العناصر التي يتألف منها، فإن هذه الزيارة في القيمة تأتي بالضرورة من العلاقة المتراتبة لآلياته. ويتفق الباحثون عموما مع «جيراو. Guiraud,P» في أن كل عمل «إنما هو عالم لغوي مستقل». وفي هذا الصدد فإن عمليات التأليف ذات أهمية تعادل عمليات الاختيار التي ركزت عليها بعض التيارات الأسلوبية. أما المستوى الثالث فهو على وجه التحديد ما يتمثل في العمل ذاته ؛ إذ يصب فيه كل من الاختيار والتأليف معا. وكل ظاهرة أسلوبية تشغل حيزا في بنية النص. بما يتضمنه من معالم مجازية لها تأثيراتها الخاصة. ونظرا للعبة التأثيرات المتبادلة وتفاعلاتها يتم تشغيل آليات اختيار التأثير الكامن بالقوة، حيث يمر حينئذ إلى حيز الفعل والتنفيذ.

فعلاقات الملامح اللغوية التي يتضمنها نص أدبي متشابكة فيما بينها، وذات درجة عالية من التراتب والتعالق. وهي علاقات ذات طابع إيقاعي

وصوتي، تؤسس لأعراف النظم والإيقاع من جانب، وذات طابع مرتبط بالأبنية الدلالية والمجازية ذات سمات انحرافية أو تكرارية من جانب آخر. وهي تمارس وظائفها بشكل مرهف دقيق، مما يجعل من الضروري أن نبحث عن واقع تأثير العمل الأدبي في درجة الضباب وتكامل جميع عناصره. مع كل ما يقوم بينها من توتر وتجاذب معا. مما لم يكن واردا في نطاق البلاغة القديمة على الإطلاق.

وقد قام بعض علماء الأسلوب باستكشاف هذه الوظيفة السياقية، ومن أبرزهم «ريفاتير. Riffaterre, M» الذي استعان ببعض مفاهيم علوم الاتصال في تكوين نظرية متماسكة عن السياق اللغوي، انتهت إلى تأسيس تصور متبلور عن السياقات الصغرى والكبرى ذي فاعلية واضحة في البحث الأسلوبي مما يقتضي استحضاره واستثماره عند تحليل الأشكال البلاغية في إطار النصوص الكاملة. (49-242).

وإذا كنا بصدد تحرير بعض الوظائف الجمالية للأشكال البلاغية وبحث مستوياتها وخواصها، فإن هناك وظيفة يبدو أن الشعرية الحديثة تجعلها مناط التعبير الأدبي في جملته، وهي تجمع الخيوط المتناثرة في كثير من الأفكار السابقة، ويطلق عليها وظيفة «التحرير من الآلية Desautomation» وقد ألمحت إليها بعض اللفتات الرومانتيكية الذكية، وشرحت بها ما أسمته «الطابع العضوي للعمل الفني». وهناك مشهد هام من أبرز ما كتبه «شيليجيل Schiegel» يقيم فيه تقابلا واضحا بين الشكل الآلي والعضوي. دون أن يقصد من ذلك الشكل البلاغي في حد ذاته، وإنما الشكل الفني بأكمله. وذلك في حديثه عن الدراما؛ إذ يرى أن الشكل يصبح آليا عندما يعطى لمادة ما بفعل خارجي ؛ أي بتدخل عرضي تماما لا علاقة له بتكوين هذه المادة. ومثال ذلك الهيأة التي نعطيها لأية عجينة طرية كي تظل هكذا عندما تجف.. أما الشكل العضوي فهو على العكس من ذلك ينبثق من المادة ذاتها، يتشكل من داخلها ويمضي نحو الخارج فيدرك غايته في نفس الوقت الذي يتم فيه نمو بذرته. ونحن نكتشف أشكالا مثل هذه في الطبيعة في كل المجالات التي نشعر فيها بالقوى الحية. ابتداء من تبلور الأملاح والمعادن إلى الزرع والزهور، ومن تلك إلى تكوين الجسد الإنساني ذاته وكذلك الأمر عنده في الفنون الجميلة؛ إنها مثل الطبيعة؛ هذا الفنان الأسمى، فإننا نجد

الأشكال الأصلية هي العضوية، أي تلك التي تحدد بالمضمون الداخلي للعمل الفني، وبكلمة واحدة فإن الشكل ليس سوى المظهر الخارجي الدال، الملامح الناطقة لأي شيء، دون أن يعتريها تحول ظاهر طارئ، فتظل شاهدة صادقة على جوهر هذا الشيء الخفي. (69-254).

وإذا كان هذا الأفق الكوني الذي يربط ظواهر الفن بالطبيعة ويعكس تجلياتها هو السمة الرومانتيكية الغالبة في تحديد مفاهيم الآلية والتحرير، فإن الخطوة التالية قد جاءت على وجه التحديد من قبل المدرسة الشكلية الروسية في تركيزها على خصوصية الأدب من الوجهة الجمالية. ابتداء من فكرة الإيقاع الشعري، وتحليل أشكال النظم إلى بحوثهم حول مفاهيم النسق والحدث والفاعل والوظيفة في السرديات النثرية. مما يمثل منطلقا لاشك فيه للتجديد المنهجي في سبيل الشعرية الحديثة. كما نجد عند هؤلاء الشكليين فوق ذلك عرضا كليا لمفهوم الأدبية أو الشعرية التي تبناه «جاكوبسون» ونماه على ما شرحنا في غير هذا الموضع.

ويحتل مكانا بارزا في هذا السياق إعادة تحديدهم للأساس البلاغي للشعرية الشاملة. وهو تحرير الآلية كوسيلة ضرورة لشرح وظيفة الأدب. وبالفعل فإن عددا كبيرا من بحوث الشكليين النظرية تركزت على معالجة ظواهر الشعرية باعتبارها مجموعة من الإجراءات والسبل الفنية الرامية إلى تحرير التلقي. وقد استطاع الشكليون في هذا الإطار تحديدا لعلاقة التقابلية بين اللغة الأدبية وغير الأدبية، للبحث عن مستويات التوافق والتخالف بينهما. فيرى «شلوفسكي Sklovski,v» أن التقابل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية يصبح معادلا للتلقي المحرر من الآلية إزاء التلقي الآلي. ومن هنا يتساءل: ما هي الخاصية اللازمة للغة التي نطلق عليها يومية؟ إنها على وجه الدقة التعود على المعلومات، مما يخفض من درجة إفادتها. فكلما كانت احتمالاتها عالية بفضل العرف والتقليد انتقصت من بروز الخطاب الذي يمكن التعرف عليه وانتظاره. وبهذا ترتبط الإشارة بشكل روتيني مألوف بالواقع الذي تمثله أو تشير إليه. يقول «شلوفسكي: عندها نختبر القوانين العامة للتلقي نجد أنه في الوقت الذي تصل فيه الأفعال إلى أن تصير عادة تتحول إلى الآلية. هذه الآلية المتولدة عن التعود هي التي تحكم قوانين خطابنا النثري بما فيه من جمل ناقصة وكلما لا تنطق أولا تبين إلا

بنصفها فحسب مما يشرح عملية الآلية هذه.. وهذا إجراء يجد التعبير الأمثل عنه في الرموز الجبرية، عندما تحل تلك الرموز محل الأشياء. وكما أن الناس الذين يعيشون على شواطئ البحار يتعودون دائما على هدير الأمواج فلا يكادون يسمعونها فإننا لنفس الأسباب لا نكاد نسمع الكلمات التي ننطق بها أو التي تعودنا أن تصل لنا. فتلقينا للعالم بفعل العادة يخبو ويتضاءل حتى لا يبقى منه سوى ما يكفي للتعرف البسيط. إن هذه الخاصية الآلية للغة اليومية هي التي يحاول الفنان مقاومتها والتصدي لها بأداة محددة هي اللغة الشعرية بكل ما تتضمنه من أشكال. لكن: كيف؟ إن ذلك يتم بزيادة فترة استمرار التلقي عن طريق الإبهام في الشكل؛ مما يؤدي إلى إضفاء خصوصية على الأشياء. فزيادة صعوبة الأشكال هي الوسيلة الفنية للرسالة اللغوية لشحذ الانتباه. ومن ثم فإن اللغة الشعرية هي أداة التحرير من الآلية التي يتم بها تثبيت عملية التلقي لا على الأشياء، وإنما على الرسالة الناقلة ذاتها. فغاية الفن-كما يقولون-هي إعطاء انطباع عن الشيء يمكن وصفه بأنه رؤية له لا مجرد تعرف عليه. وإجراءات الفن لبلوغ هذا الهدف هي الوصول إلى فرادة الأشياء عن طريق تظليل الشكل وتعتيمه وزيادة الصعوبة في تلقيه واستمرار فترة هذا التلقي.. وإذا اختبرنا اللغة الشعرية-سواء كان ذلك في مكوناتها الإيقاعية أم الدلالية والرمزية-ندرك أن الخاصية الجمالية تتجلى دائما بنفس الطريقة، إنها تتخلق بوعي كي تحرر التلقي من الآلية المكرورة، مما يسمح باستكشاف رؤية المبدع.

هذا المبدأ الأساس في تحرير الآلية يقوم بدور هام في تكوين ما يطلق عليه «البلاغة المفتوحة»، أي تلك التي لا تقتصر على الأنماط المتداولة المصنفة في الأشكال البلاغية، وإنما تتجاوز ذلك إلى الاعتداد بكل ما يتمثل في النص باعتباره شكلا. ولا ننسى أن الشكليين الروس أنفسهم كانوا أول من حاول التحليل المنظم لتضاؤل فاعلية الأشكال البلاغية وتآكلها بالاستعمال والتقليل من أهميتها المطلقة لنظرا لتثلم حدتها وانكماش دورها في تحرير اللغة الشعرية من الآلية. حتى جاء «جاكوبسون» فرد اعتبار الاستعارة والكناية والمجاز المرسل. ولكنه رصد إلى جانبها ما أطلق عليه صور التراكيب النحوية التي تعتمد على التوازيات اللغوية. وعلى هذا فإن مبدأ تحرير الآلية يتجلى كعامل منتظم في مختلف الإنجازات النظرية في

الشعرية الألسنية والنقد الحديث. وهو بالإضافة إلى ذلك يمثل أساسا يتمتع بطابع عملي مرن لبحث اللغة الشعرية. ولعل هذا هو سر نجاحه في النظرية النقدية اللغوية. لطابعه الديناميكي الفعال في اختبار مدى قوة الأشكال البلاغية وتقادمها، إذ أنه يفترض تحديد الأدبية على ثلاثة محاور مختلفة لا مناص من أخذها في الاعتبار:

أ- يعتبر تحقيق الشعرية وكفاءة الشكل واقعة متزامنة تتدخل فيها أنشطة الإدراك والتلقي؛ ففي مقابل هؤلاء الذين عرفوا الأدبية بطريقة عامة مجردة ترتبط بقاعدة مشتركة ثابتة فإن فكرة تحرير الآلية تتميز بأنها تتطلب عملية «تعصير» دائم لهذه الشعرية من خلال ربطها بعلاقات المرسل والمتلقي والرسالة.

ب- ولهذا السبب ذاته فإن هذه الفكرة تثرى بمنظور في نسبية القاعدة؛ هذه النسبية التي لا تتعلق فحسب بنشاط التلقي، بل بإمكاناتها الذاتية. أي أن علينا أن نفهم تحرير الآلية باعتباره إحالة إلى مجموعة من القواعد السياقية التي تتدخل فيها بطريقة واضحة التقاليد والأعراف الجمالية.. فأي عمل أدبي في جملته، وأي نسق من الأشكال البلاغية ينبغي تأمله بالنظر إلى اللغة والثقافة الأدبية التي يندرج في سياقها. واللغة الأدبية تحرير من الآلية لأنها تركز على مجموعة من الاحتمالات السياقية المنتظرة ومدى وقوع ما يتوقعه المتلقي. مما يؤدي إلى أن يصبح تحرير الآلية عملية شارحة لوظيفة الرسالة الأدبية في مقابل مجموعة احتمالات الجنس الأدبي والعصر والتقاليد التي تعمل كقاعدة وفي مقابل ما تؤسسه الرسالة ذاتها من احتمالات أيضا.

جـ- أخيرا فإن نسبية القاعدة التي تحددها فكرة تحرير الآلية في شرح الوظائف الأدبية، بالإضافة إلى ارتباطها بعوامل التلقي كما قلنا، ومن ثم احتضانها بالتالي للجوانب السياقية فإنها تؤدي إلى حل مشكلة قديمة هي تعارض المحورين التزامني والتطوري وإدراجهما في حركة منتظمة بفاعلية كبيرة. فالأخذ بها ينتهي إلى تأكيد الاعتبارات التزامنية الملائمة لطبيعة النظم الأدبية من جانب، كما يقتضي مراعاة عمليات التطور والحراك الجمالي في الآن ذاته من جانب آخر. (62-66).

على أن هذا المبدأ الجمالي العام لا يعد بديلا عن البحوث التجريبية

لأنماط الأشكال البلاغية والوظائف التي تتلون بها في السياقات المختلفة. فهو ليس فرضا تتم به مصادرة اكتشاف التنويعات الفعلية، بقدر ما هو أساس لشرح الخيط الذي يشدها ويفسر حركتها. إذ لم يعد بوسع البلاغة الجديدة ذات الطابع العلمي الإمبيريقي أن تطمئن إلى وضع وظيفة جامعة- مهما كانت مرنة وديناميكية مفتوحة-تقسر عليها بقية الاحتمالات. كما كانت البلاغة القديمة تفعل مثلا عندما تجعل «التباين في وضوح الدلالة على المعنى المراد» هو الوظيفة الأم للأشكال البلاغية، مع أنها ترى مدى فاعلية الإبهام وكفاءة الغموض في حالات كثيرة من الشعر، وترى كيف يصبح غامض اليوم واضحا غدا بعد قليل من الاستعمال، وواضح اليوم غامضا غدا بعد اندثار الإشارات الحافة به، مما يفقد هذه الوظيفية التجريدية الثابتة مصداقيتها تماما.

إعادة رسم الخرائط

نعني بالخرائط منظومة الأبنية البلاغية الصالحة لتغطية الأبنية النصية، ورصد أشكالها بما يشمل فضاءها الإبداعي من جانب، ويكشف عن مستويات تراتبها ووظائفها من جاذب آخر. فبلاغة الخطاب التي تنحو إلى تكوين علم النص لا تستطيع الاعتماد على الخرائط القديمة، لأنها كانت ترسم كشوف عصورها وتحتكم بطبيعة الحال لمعارفها وإمكاناتها العملية والتقنية في التحديد، والتمثيل. كما لا يسعها أيضا أن تسقطها من حسابها تماما وهي تقوم بتعديله لأن البعد التاريخي في إدراك الظواهر أقدر على كشف حركتها ومسارها. من هنا فإن الإيقاع المضبوط في تقديرنا يعتمد في معالجة هذه القضية على محورين:

أولا: رصد عمليات التداخل والتمايز بين المجالات المعرفية المتصلة بالمادة المدروسة. وتبرز في هذا الإطار علاقة البلاغة الجديدة بالأسلوبية وعلم النص على وجه التحديد.

ثانيا: اصطفاء بعض النماذج البحثية التي قامت بإعادة رسم هذه الخرائط في ضوء الإنجازات المنهجية للبلاغة الجديدة عالميا، بما يثري من تصوراتنا، ويخفف عنا عبء الارتباط النقدي بالتراث الذي قد يعوق حريتنا في الحركة. وقد يكون من الأوفق أن نجدل ضفيرة واحدة من هذين

المحورين معا، ثم نعيد مقاربتهما في حركتين تتصل إحداهما بعلاقة البالغة الجديدة مع علم الأسلوب من منظور عام، وتحاول الأخرى أن تشير إلى مستويات التصنيف والتوزيع المقترحة لمجالات البحث البلاغي والأسلوبي للنصوص وذلك قبل أن نفرد قسما خاصا لتتبع مجالات نمو علم النص المنبثق من بلاغة الخطاب، وأهم مقولاته وإجراءاته، وكيفية تغطيته للمساحة الإبداعية التي تظفر بعناية المعاصرين على وجه الخصوص وهي التي يطلق عليها أحيانا «السرديات» أو «علم السرد»

البلاغة الأسلوبية:

إذا تأملنا العلاقة بن علمي الأسلوب والبلاغة الجديدة وجدنا أنها تقوم على أساس أن الأسلوب دراسة للإبداع الفردي وتصنيف للظواهر الناجمة عنه، وتتبع للملامح المنبثقة منه. حتى إذا بلغت عملية التصنيف درجة محددة من التجريد الذي يسمح برصد أشكال التعبير وقوانينه العامة المستخلصة من البحوث التجريبية، والمتوافقة أو المتخالفة مع ما استقر في الوعي النقدي من معطيات؛ أمكن عندئذ الدخول في دائرة البلاغة العامة. إذ تستقطب بدورها خلاصة النتائج الأسلوبية وتتلمس أسس الاتساق والانتظام المعرفي والتقني فيها؛ إذ تبني نظرياتها-بالمفهوم العلمي لمصطلح النظرية-باحثة عن آليات تماسكها وطرق قيامها بوظائفها. كما تحل المشكلات الناجمة عن تماس بعض نتائجها أو تناقضها في الظاهر بحثا عن الأبنية العميقة التي تكمن تحتها. بما يسفر عن اكتشاف الفلسفة التي تحكم حركتها والإطار الشامل الذي تنتظم فيه الظواهر.

ومعنى هذا أن الطابع المميز للبلاغة-بالقياس إلى الأسلوبية-هو درجة التجريد والتنظيم التقني. لكنه تجريد ينبني على التجريب والخبرة بالوقائع. باعتباره نوعا جديدا من التعميم العلمي. يختلف في طبيعته عن التعميمات المنطقية القبلية والأحكام القيمية المسبقة. إنه التعميم النسبي الذي تخضع له جميع الظواهر الطبيعية والإنسانية عندما تنتظم في أنساق معرفية، طبقا لمنهج متطور وديناميكي. ثم تعود تلك البلاغة لتنتج فلسفتها الموازية والمتناغمة مع غيرها من فلسفات العلوم المجاورة لها. والمباينة بطبيعة الحال للفلسفة الميتافيزيقية القديمة في منطلقاتها وأهدافها معا. إن هذه

الدورة الجديدة التي تأخذها البلاغة ليست مجرد تغيير في التقنيات للوصول إلى الأهداف ذاتها. وإنما هو تغيير في الأسس المعرفية-كما أسلفنا- وفي الاستراتيجيات العلمية وما تمليه من إجراءات تحليلية. بما يضمن لنا أن نقترب من مفهوم العلم بمعناه الحديث، وليس بالمعنى القديم.

وإذا كان تاريخ الأفكار-كما يلاحظ البلاغيون الجدد-مثل التاريخ السياسي، يتضمن لحظات الانكسار والانتصار، لحظات النسيان والبعث، فإنه منذ سنوات، قليلة لم يكن أحد يتصور أن البلاغة ستعود لتحتل المقام الأول، أو لتأخذ مكانها مرة أخرى في الصفة الأول من العلوم الإنسانية. ولم يكن الأمر ليتعدى الإشارة إلى ملاحظة عابرة لناقد نفاذ مثل «فاليري. Valery, P» عن الدور الذي يقع من الأهمية في الدرجة القصوى، والذي تقوم به الظواهر البلاغية في الشعر. مع أن بعض ذوي البصيرة المرهفة كانوا يدركون مع «جيراو» بأنه من بين جميع العلوم القديمة، ربما كانت البلاغة هي التي تستحق أن تسترد وصف العلمية. إلا أنه لم يكن هناك أمل كبير في بعثها للحياة مرة أخرى. إذ أن البلاغة التأملية القديمة كانت على حد تعبيرهم أكثر من ميتة، ويشيرون في هذا الصدد إلى ما كان يتردد منذ القرن الماضي في الثقافة الغربية من أن حماية القوانين التعليمية لها هي التي عاقت دفنها نهائيا وإن لم تمنع تعفنها (49-39). ولم يكن الأمر يختلف كثيرا عن ذلك في الثقافة العربية الحديثة. فاحتضان المؤسسات التعليمية لكلمة البلاغة، خاصة تلك المؤسسات السلفية لم يكن يضمن لها أي وجود فعال في الحركة الأدبية والنقدية. بل كانت الإشارة إليها دليلا على القصور المنهجي والتخلف العلمي. لكن هذه البلاغة تبدو اليوم-لا كعلم مستقبلي فحسب، بل كآخر ثمرة من نتائج البنيوية والنقد السيميولوجي والنصي الجديد، بحيث أصبح عدد البحوث المخصصة لها يربو على المئات لا مختلف اللغات الحية ومنها العربية بطبيعة الحال. ولعل من المفيد في هذا الصدد أن نركز الضوء بطريقة أوضح على أسباب موت البلاغة القديمة في الثقافة العالمية؛ بالإضافة لنظرية تحول الإطار المعرفي التي شرحناها من قبل، حتى نكون على بينة صت العوامل المباشرة التي أدت إلى بحث البلاغة الجديدة وطبيعة علاقتها بالأسلوبية. خاصة وأن ذلك يرتبط بقضية الأشكال البلاغية وطرق تصنيفها.

فكثير من البلاغيين البنيويين يعزون السبب إلى الانحصار التدريجي للمجال البلاغي، فمنذ الإغريق أخذت البلاغة في الواقع تنحصر قليلا قليلا في مجال بعض الخواص اللغوية للنصوص. وذلك ببتر جناحيها الرئيسيين-كما يقولون-وهما الاستدلال والترتيب. وفي نطاق هذه الخصائص اللغوية فإن الأمر ما لبث أن اقتصر في نهاية الأمر على مجرد تصنيف الأشكال البلاغية، وأخذت نفس هذه الأشكال تضيق حتى انحصرت في مرحلة تالية في الصيغ المجازية فحسب. ثم لم تلبث أن ركزت على ثنائية الاستعارة والكناية قبل أن تضع الاستعارة وحدها في بؤرة الضوء المركزية.

وإذا كان بعض الأدباء-مثل «بروست»-يصرح بأن الاستعارة هي جماع الصورة لديه فإن معنى هذا أنه يطلق على جميع أشكال المجاز كلمة «استعارة». مع أن كثيرا منها يدخل في دوائر المجاز المرسل والكناية وغيرها. وربما كان هذا يعود إلى أن مصطلح الاستعارة هو الذي كان قد تبقى من مجموعة المصطلحات البلاغية الأخرى التي ابتلعها نهر الزمن حتى بداية القرن الحالي. وكان هذا الانحسار مؤذنا بانتهاء عصر البلاغة القديمة التي كرست الاستعارة كصورة مركزية للبلاغة بأكملها.

على أن هذه المركزية بدورها كانت-كما يلاحظ «باشلار»-انعكاسا لتصورات أشمل. حيث نرى «بوفون. Buffon, G» يسوق مراتب الكائنات قائلا: إن الأسد هو ملك الحيوانات. لأنه ينبغي لمن يعشق النظام أن يسمى ملكا لجميع الكائنات حتى الحيوانات منها. وبنفس الطريقة فإن الاستعارة هي الصورة المركزية لكل البلاغة. لأنه ينبغي للروح في ضعفها أن يكون لكل شيء يتصل بها-طبقا لهذا التصور-محورا مركزيا تعود إليه، لا يستثنى من ذلك حتى، الأشكال المجازية. وهكذا فإن الاستعارة تبعا لهذا الاتجاه المركزي العالمي الذي كان سائدا حينئذ توضع في قلب البلاغة، أو فيما تبقى منها. ولا تصبح الثنائية التقليدية بين شكلي الاستعارة والكناية التي قد تسمح لبقية أفراد العائلة بحرية الحركة قابلة للتداول. ومن ثم يقول بعض النقاد «إذا كان الشعر هو الفضاء الذي ينفتح على اللغة، وبه تعود الكلمات للكلام، والمعاني لاكتساب دلالات جديدة. فذلك لأنه يقوم بين اللغة العادية والكلمة المكتسبة انتقال في المعنى، أي استعارة». وعلى هذا فإن الاستعارة من هذا المنظور ليست مجرد شكل من الأشكال البلاغية، بل

تصبح هي الشكل البلاغي. وقد استمرت «السيريالية» في مبادئها النظرية على الأقل أمينة على روح القرن التاسع عشر أكثر مما يظن عادة، كما يدل على ذلك هذا التصريح الذي يورده البلاغيون الجدد لزعيمها «أندريه بريتون. Breton, A» حيث يقول:

«إلى جانب الاستعارة والتشبيه فإن الأشكال البلاغية الأخرى التي تصر البلاغة على تعدادها وتصنيفها تفتقر تماما إلى أي قدر من الأهمية. فآليات القياس هي وحدها التي تثيرنا. وعلى أساسها فقط نستطيع أن نمارس عملنا على محرك العالم». فالتفضيل هنا يعبر عنه دون مداراة، كما هو من حقه، وإن كانت لذلك دلالته المختلفة. (47-56). هذا الشرح الذي يعد في الوقت ذاته نقدا، قد يتراوح صدقه على الحالات الثقافية الأخرى، لكنه يريد أن يفتح الطريق أمام مشروع جديد يعتمد على إعادة فتح الفضاء البلاغي الذي كان قد أخذ في الانغلاق التدريجي والتكلس الواضح في جميع الثقافات ومنها العربية طبعا، ومن هذه الوجهة فإن المشروع-كما يقول منظروه-قد أخذ يناهض استبداد الاستعارة. بحيث يصبح أكثر عناية بتعدد الأشكال البلاغية وحيويتها. وبحيث يمكن لنا أن نعي-بطريقة جديدة-كيفية قيام هذه الأشكال بوظائفها ذاتها، وابتداء من هذا المنطلق يمكن إعادة عرض مشكلة الأهداف البلاغية بمصطلحات علمية جديدة.

إن تدهور البلاغة في تقدير هؤلاء الباحثين قد نجم عن خطأ أساسي يتصل بنظرية الأشكال ذاتها، بغض النظر عن المكانة التي تحتلها في إطار المجال بأكمله واستئثارها بصلبه. هذا الخطأ المبدئي يتمثل فيما يطلق عليه «ديكتاتورية الكلمة» في نظرية الدلالة. وترتيبا على هذا الخطأ يصبح بوسعنا أن نستشعر التأثيرات البعيدة الناجمة عنه. ومن أهمها انحصار وظيفة الاستعارة في الطابع الزخرفي، فضلا عن تهميش الأشكال الأخرى وربطها بالوظيفة ذاتها.

من هنا فإن المشروع البلاغي الجديد لن يقتصر على رصد جداول بنتائج البحوث الأسلوبية الجزئية. فليست هناك حاجة لعلم آخر سوى الأسلوبية للقيام بتلك المهمة. وإنما يتعين عليه أن يبحث في الأبنية التي تندرج فيها هذه الأشكال المستخدمة. ويحلل بدقة كيفية قيامها بوظائفها

التوصيلية وأثرها الجمالي. وتأسيسا على أن البلاغة تهتم بالشفرة العامة، لا بالأساليب الفردية، فإن القوانين البلاغية-غير المعيارية-هي التي تتولى إذن حصر الأشكال المحددة، وربطها بالمتغيرات الماثلة في الواقع الإبداعي، وتوصيف القيمة النسبية لكل منها. إذ بمجرد أن تولد الكلمة حية في سياقها المتحرك من رحم الإبداع الشخصي، ويتاح لها أن تدخل في نطاق التقاليد المستقرة، فإن وظيفة الشكل البلاغي حينئذ تتمثل في إضفاء صبغة الشعرية على الخطاب الذي يحتويها.

فبلاغة الخطاب تطمح إلى إقامة قوانين الدلالة الأدبية بكل ثرائها وإيحاءاتها. أو تهدف إلى احتواء ما أطلق عليه «بارت Barthes» علامات الأدب. وكلما حدث استعمال للأحد الأشكال البلاغية المعترف بها في نظمها فإن الكاتب لا يسند إلى لغته حينئذ مهمة «التعبير عن فكرة»، وإنما يكل إليها أيضا مهمة الكشف عن نوعيتها الملحمية أو الغنائية أو الدرامية أو الخطابية أو ما سواها، لكي تشير هذه اللغة إلى ذاتها باعتبارها لغة أدبية وإلى نوع أدبيتها. فالبلاغة بهذا المفهوم تترك العناية بابتكار الأشكال وجدتها لعلم الأسلوب، باعتبار هذه المشكلة من خصائص التعبير الفردي الذي لا تدخل في مجالها. وتعنى بتحليل مظاهر القوة والعالمية في العلامة الشعرية بأنواعها المختلفة. وفي التحليل الأخير فإن الوضع المثالي للبلاغة-طبقا لهذا المنظور-يصبح متجسدا في تنظيم اللغة الأدبية باعتبارها لغة ثانية داخل اللغة الأولى التي تسمى طبيعية. (47-245).

على أن البلاغة الجديدة-بتياراتها المختلفة-لا تود أن تختلط بفن الشعر. وإذا كان عليها أن تعترف بنتائجها الخاصة بالخطاب الأدبي فإنها لا تزال صالحة لأن تشمل أنماطا أخرى من الخطاب. كما أن هدفها هو إقامة بعض الأبنية المتوافقة مع بعض الاستعمالات اللغوية. وهي تنحو إلى تحليلها بطريقة «عبر تاريخية». دون أن تستبعد التحليل الاجتماعي لها. مما يؤدي إلى ربط عناصرها التكوينية وتحولاتها بالمواقف التاريخية. لكن مهما كان الأمر يتعلق بهذا التحليل الاجتماعي التداولي، أو بنظرية الخطاب، فإنه لا يمكن فيما يبدو تفادي استخدام المصطلحات الخاصة بها وإعادة تنظيمها، ووصف تركيبها اللغوي وأثرها الجمالي معا.

إن البلاغة الحديثة وهي تدخل فيما يسمى الآن بحركة التحليل العلمي

للخطاب يتعين عليها أن لا تختلط بالأسلوبية التي تستهدف التعرف على ما هو خاص كما أسلفنا. وهذا الملمح وحده يبغي للحيلولة دون أي تمازج بينها. ولعل الذين يخشون هذا المزج أو يرون حتميته يتغافلون عن أوضح ما يميز البلاغة عن الأسلوبية وهو إنتاج النماذج التصنيفية الذي ولعت به البلاغة. لكن لا يكفي أن نسخر من عمليات التصنيف لكي نغطي على ضرورتها المنهجية. خاصة عندما ننطلق من المبدأ الذي يدعو إلى التمييز بين المكونات الأولى للظاهرة، وإمكانيات تأليفها فيما بعد في أنساق. مع ملاحظة حقيقة ينبغي الاعتراف بها منعا لسوء التأويل وهو أن استقلال المجال البلاغي إنما هو مجرد تنظيم لمجالات العمل الفعلي جعله يبدو ظاهريا أكثر منه حقيقيا. إذ أن التصنيفات المقترحة لا تكاد تصل إلى أنظمة مغلقة بقدر ما تحاول إبراز إمكانيات التوليد والتعميم انطلاقا من مجموعة العمليات الأساسية. وهكذا يصبح من الممكن تقديم توصيف علمي دقيق لكل شكل بلاغي، مع احتمال أن يتسم التحليل التطبيقي بقدر من التناقض الناجم عن اختلاف السياقات وتداخل المجالات وتباين قدرات المحللين.

ومعنى هذا أن نظريات البلاغة الجديدة لا تحصر السياق في مقولة محايدة بريئة، بل على العكس من ذلك ترى أن عملية التشكيل تمتد بجناحيها لتشمل القول أو النص بأكمله. ولا بد أن يراعى المحلل هذا الطابع الكلي وإن اضطر في كثير من الأحيان إلى اجتزاء الأمثلة. ولو كان الهدف لا يتمثل في تعريف الأساليب بصفة عامة، وإنما في التعرف على أسلوب عمل محدد، أو كاتب معين، أو مجموعة أدبية، فإن القواعد المنبثقة من ذلك، بالمنطق الإحصائي، ستختلف، من حالة إلى أخرى. وإذا كان علماء الأسلوبيات قد توفر لديهم بالتراكم عدد جيد من البحوث الخاصة مكنهم من صياغة بعض القواعد المنهجية، والاتجاهات العامة، فإن هذا على وجه التحديد هو ما يسمح لنا بإعادة بناء الشفرات البلاغية المتداخلة والمتصاعدة من الخاص إلى العام. (49-37).

وهناك مصطلح هام آثرته الشعرية الحديثة واتكأ عليه النقد منذ فترة، ليختزل به كثيرا من الأنماط التشكيلية البلاغية إثر التقلص الذي اعترى البلاغة كما أشرنا من قبل، على أساس الطابع الاستعاري للغة الشعرية.

وهو مصطلح «الصورة Image» ويلاحظ أنه لا يكاد يشير إلى الأشكال البلاغية الناجمة عن عمليات التشابه والقياس، فحسب بل يمتد ليشمل جميع أنواع الأشكال والأوضاع الدلالية غير العادية. مع أن الكلمة توحي في أصلها بالأثر الناجم عن المحاكاة في الأدب باعتباره خطابا يعكس «صورة» لشيء آخر. ومن المعروف أن ذيوع هذا المصطلح قد بدأ منذ السيريالية، حتى أصبح يدل عموما على مجمل الإجراءات الخاصة بكتابة الشعر والأدب.

ويلاحظ الباحثون أن عبارات مثل «أسمع حشائش ضحكتك» أو «سفن عينيك» عند «إلوارد. EIuard, P»، أو عبارة «بريتون» الشهيرة عن «ندى رأس القطة» لا يمكن أن تختزل بسهولة إلى مجرد عمليات استعارية. لكنهم يرون أن استخدام كلمة «صورة» قد قام بدور الشاشة العريضة، المعوقة أحيانا، في النقد الحديث، بدلا من التحليل المضبوط لآليات الدلالة. مما يصب في مجرى الاقتصاد المحدود على التأويل الاستعاري فحسب. كما يلاحظون أن مصطلحا آخر شاع بدوره منذ قرن تقريبا أدى إلى نفس الانحصار البلاغي في العمليات القياسية، وهو مصطلح «الرمز Symbole» قبل أن يتم إدراجه في المنظومة السيميولوجية الجديدة. وقد كان يدل في أصله على بعض علاقات المجاز المرسل المتصلة بالجزئية والكلية. ثم أصبح يدل على العلاقة الإشارية السببية. سواء كان هذا السبب من قبيل القياس أو غيره. مثل اتخاذ «الميزان رمزا للعدل» و «السنبلة رمزا للحصاد». والأول استعاري والثاني من قبيل المجاز المرسل، لكن هذا التنوع في الاستعمال لم يقم حائلا دون أن يستقر في الوعي النقدي العام أن الرمز إشارة قياسية، كما يشهد على ذلك فهم الرمزيين له. حيث تعتمد جمالياتهم-كما هو معروف- على «القياس العالمي». بحيث نجد تعريف كلمة «رمز» في قاموس «لالاند Lalande» الفلسفي ينص على أن «الرمز هو ما يمثل شيئا آخر بفضل توافقهما القياسي»، وهنا يلاحظ أيضا أن القياس كان ينحو إلى التغطية على بقية أنواع العلاقات الدلالية أو الحلول محلها. (47-56).

ومع أن هذه المصطلحات-مثل الصورة والرمز-لا ينبغي في تقدير البلاغيين الجدد أدق تحل محل التعبيرات التقنية التي تشير إلى العمليات الدلالية المحددة، وهي المتمثلة في الأشكال البلاغية، إلا أن طابعها المرن

العام، ذو الصبغة الوظيفية في مجمل الأحيان، يجعلها قابلة لتجاوز المستويات اللغوية وإقامة لون من التواصل الوظيفي بين الأشكال المختلفة. بحيث يمكن أن تقاس فاعلية هذه الأشكال بمدى ما تنتجه من صور مثلا. خاصة إذا كانت أدبيات المصطلح قد أسهمت في إثراء الوعي بامتداداته فيها وراء اللغة. فكلمة صورة تتعلق بالأدب مثلما ترتبط بعلم النفس والأنثروبولوجيا. فذكرى الإدراك الحسي التي يستحضرها الإنسان سواء كان بصريا أو سمعيا أو ذوقيا أو شميا أو لمسيا-على تفاوت قوتها وتداخلاتها فيما بينها- تقيم في وعيه صورة عن هذه المدركات، وعندما يعمد الشاعر إلى إثارة هذه الصور بالأخيلة، وبحيل لغوية أخرى مثل تراسل الحواس وتجسيد المجردات فإنه يستثمر هذا الوعي لهدف جمالي. كما أن هناك صورا نمطية كبرى في الذاكرة الجماعية للثقافة واللغة كما وضح «يونج. Jung. C» وطبق نظرياته «فراي. Frye, N» في الأنماط العليا التي تكون مجموعات رمزية كبرى مثل صور النهار والليل والزمان والمكان والأرض والسماء وغيرها مما يكمن تحت مجموعات الصور الشعرية التي تتمتع بمعدلات ترجيع عالية في الأساليب الشعرية المختلفة.

فإذا كان علم الدلالة مثلا يقف عند الجانب اللغوي للصورة، وتتبعه البلاغة الألسنية فإن علم نفس اللغة يتطرق إلى ما يطلق عليه «باشلار» «ظاهراتية التخييل والتصوير» فيغطي المناطق غير اللغوية ويعطيها أولوية على المناطق اللغوية. مما يسمح لنا-على حد عبارة «ريكور»-بأن نسمع دلالة الشعر من قلب هذه الأعماق. فباشلار يقول لنا بأن الصورة ليست من مخلفات الانطباع، ولكنها فجر الكلام. فالصورة الشعرية تضعنا في جذر الكائن المتكلم. والقصيدة هي التي تلد الصورة. وبهذا فهي تضيف كائنا جديدا للغتنا. تعبر عنا وهي تجعلنا ما نعبر عنه. وبعبارة أخرى فإن الصورة الشعرية تجعل التعبير يحدث في ذات الوقت الذي تجعلنا نحدث فيه. وهنا فإن التعبير يخلق الكينونة. الأمر الذي يدفعنا كي نتأمل هذه المنطقة السابقة على اللغة والمتجاوزة لها.

ويقدم «ريكور» في شرحه لهذه الطبيعة الوجودية للصورة الشعرية المتولدة من رؤية الخيال تحليلا وافيا لنموذج «يرى كأن» التشبيهي أو الاستعاري في عرف النقاد. على اعتبار أن هذه الصيغة تمثل مفتاح الصورة الشعرية

وتقدم الحلقة المفقودة في عمليات شرحها وتحليلها. إذ أن «يرى كأن..» تمثل الوجه المحسوس للغة الشعرية، فهي نصف تجربة ونصف فكر. وتكمن فيها العلاقة الحدسية التي توحد بين المعنى والصورة. اعتمادا في الدرجة الأولى على خاصيتها الانتقائية. «فيرى كأن..» تمثل فعلا تجربة ذات طابع حدسي؛ عن طريقها يختار الشاعر من كتلة الأشياء شبه الحسية المتخيلات التي يقرأها الإنسان والمظاهر المناسبة لهذا المتخيل. هذا التحديد يشير إلى الأمر الجوهري في الصورة. فصيغة «يرى كأن..» هي تجربة وفعل في الآن ذاته. فمن ناحية نجد أن كتلة الصور تند عن أي حصر إرادي. لكن الصور تأتي وتتراءى، دون أن تكون هناك أية قاعدة تعلم الإنسان «كيف يتخيل». فإما أن يرى.. أو لا يرى. والموهبة الحدسية في أن «يرى كأن..» لا يمكن تعلمها. وأقصى، ما هنالك أنه يمكن عونها أو المساعدة على تحديدها. كما نساعد طفلا على رؤية عين الأرنب في رسم غامض.

وعلى هذا فإن «يرى كأن..» تعد عملا. فأن يفهم الإنسان معناه أنه يكون قد قام بفعل شيء. والخيال ليس حرا ولا مقيدا، بل هو مشروط وصيغة «يرى كأن..» تنظم تيار الخيال. تحدد انطلاق الأشكال الأيقونية للصورة. وبهذا فإنها تؤكد تضمن المتخيل في الدلالة المجازية. إن صيغة «يرى كأن..» تلعب دورا هاما في البنية التي تجمع التصور الفارغ مع التعبير المصمت. وذلك لخاصيتها المشار إليها في أنها شبه تفكير وشبه تجربة في الآن ذاته. فهي تجمع نور المعنى مع شمول الخيال. وهنا نجد أن ما هو لغوي وما ليس بلغوي قد اتحدا بعمق في مجال الوظيفة التخييلية للغة. (64-318). وعلى هدا فإن دراسة الصورة تمثل منطقة اتصال وتماس بين الأسلوبية والبلاغة، تختص الأسلوبية منها بالجانب الحسي المباشر في التركيب اللغوي للنصوص، وتقوم البلاغة بتحليل تداخلاتها وتصنيف أشكالها ومحاولة تحديد وظائفها وشرح الفلسفة الكامنة وراءها في الرؤية العامة. وإذا كانت الدراسة الأسلوبية للصور والرموز تواجه صعوبة رئيسية؛ خاصة في النصوص الطويلة. فإنها تكمن في تحديد واختيار الوقائع الأسلوبية التي يتركز حولها التحليل. وهنا تبرز أهمية الصور البلاغية من مجازية ونحوية وصوتية لسهولة التعرف عليها والربط بين خواصها ووظائفها، مما يبشر بنتائج مشجعة في البحث ويغري باستكشاف أنماط الصور الأخرى

التي لم تحدد من قبل، مثل ما يترتب على الصيغ الفعلية المباشرة من تكوينات تصويرية غير مجازية ناجمة عن توالي الأحداث أو تنظيم المعطيات الحسية بشكل يؤدي إلى ما يطلق عليه «الصور المتحركة»، وهي أعظم أثرا وأشد ديناميكية من الصور الثابتة.

من هنا فإن أكثر الاتجاهات شيوعا في البحث الآن هي التي تدور حول الصورة عند مؤلف ما. وليس الأمر-كما يرى البلاغيون الجدد. من قبيل الاستسهال فحسب. بل انه يعود أيضا إلى لون من الضرورة المنهجية لخلق مستوى من التراكم العلمي في التحليل. غير أنه لا يوجد حتى الآن منهج عالمي موحد لدراسة الصورة. وليس هناك مفتاح سحري وحيد يفتح لنا كل أبوابها على مستوى التحليل النصي. وان كان من المثمر في هذا الصدد الإفادة من المحصلة البلاغية الماثلة في التمييز بين أنواع المجاز المختلفة من استعارة وكناية ومجاز مرسل، وبقية الأشكال المعروفة الأخرى من تشبيه وصور صوتية ونحوية، بعد تعديلها طباقا للخرائط الجديدة وملاحظة الفوارق في بنيتها الشكلية والدلالية، ومستويات كفاءتها التخييلية. على أن يشمل البحث تحديد العلاقات القائمة فيما بينها خلال تكوينها للصور المستدعاة. ثم تصنيف هذه الصور ذاتها طبقا لمصادرها المجازية والموضوعية من جانب، وطبقا للوظائف التي تسهم بها في تكوين الصورة الكلية للعمل الأدبي من جانب آخر.

وتعتبر دراسة المصادر والأبنية والوظائف ومعدلات التكرار والمساحات الحيوية الناجمة عن التقاء الأشكال المختلفة، ومدى تداخلها وكثافتها في النص هي المجال الأمثل للإفادة من معطيات البحث البلاغي، المرتكز على أدوات محددة بعد مراجعتها وشرح تحولاتها، وإدماجها مرة أخرى في المنظومة المنهجية للتحليل الأسلوبي (54-107). وعلى هذا فإن المنطقة المشتركة بين الأسلوبية والبلاغة تتجلى على وجه الخصوص عند قطبي العملية التحليلية للنصوص المحددة، حيث يسوق البحث إلى التعميم والتجريد في حركتين: إحداهما تنحو إلى تحليل مصادر الصور وفلسفتها، والأخرى تميل إلى بسط النتائج الجزئية لاستخلاص نتيجة كلية منها تنطبق على مساحة النص الكاملة وترتبط بخواصه النوعية.

ومن أمثلة الاتجاه الأول ما يشير إليه «بيريلمان. Perelman,Ch» من أن

بعض العصور، وبتأثير اتجاهات فكرية معينة، قد تفضل اختيار مجالات محددة للقياس عليها. ففي الفكر الكلاسيكي مثلا كانت «الأقيسة الخاصة هي التي تحظى بالاهتمام الأوفر. أما الفكر الحديث فيفضل الأقيسة الديناميكية. فأتباع «بيرجسون» يعنون بالقياس على الوسائل المناسبة غير المستقرة. بينما يتميز معارضوهم بالاهتمام بالثوابت والقياس عليها. وقد أثبت «ريتشاردز» أن الاستعارات التي ترفضها فلسفة ما توجه فكرها أيضا مثل تلك التي تقبلها. وبالفعل فإن الفكر يمكن أن ينتظم طبقا لهذا الرفض

ومن المعروف أن التعبير عن الزمن عبر العصور المختلفة قد تم من خلال أقيسة مكانية. لكن اختيارها كان شديد التنوع وبالغ الدلالة. فمرة يشبه بخط مستطيل ممتد إلى ما لا نهاية. ومرة أخرى يشبه بنهر متدفق. أو يتم تمثل الأحداث كأنها موكب يمر أمام المشاهد. أو يعتبر الزمن في اللحظة الحاضرة كأنه الإبرة التي تسير في تجويف اسطوانة الحاكي،. فهو لا يمضي بشكل دائري وإنما حلزوني. وأحيانا يشبه الزمن بأنه مثل الطريق الذي نكتشف من أبعاده بقدر ما نتمتع به من بعد نظر. وكل مقيس عليه أو مشبه به يركز على بعض جوانب المقيس أو المشبه ويؤدي إلى امتدادات معينة. ولذا فإن كثيرا من الأقيسة لا يمكن فهمها تماما ما لم نأخذ في اعتبارنا الأقيسة السابقة عليها والتي حلت محلها.

وبالإضافة إلى هذا فإن فهم مصادر الصور والتشبيهات والأقيسة- خاصة عندما تتصل بالمجالات الاجتماعية أو الروحية-يفترض معرفة بالدور الذي تلعبه في السياق الثقافي. كما يتطلب إدراكا للأقيسة الكامنة تحتها والمحركة لها. فاستخدام «موريالك Mauriac,F» مثلا لمجال الصيد لوصف الإنسان باعتباره فريسة للآلهة، يمكن تأويله بشكل صحيح لمن يعرف أن نفس هذا المجال قد استخدم لوصف المرأة باعتبارها صيدا للرجل في مطاردة العشق. (61-598). وقياسا على ذلك يمكن أن نلمح في التراسل الواضح بين مجالات الصور الخمرية والغزلية من جانب والصور الصوفية في الأدب الإسلامي من جانب آخر ارتباطا دالا بما يطلق عليه «يونج» النماذج العليا لمصادر الأخيلة ومنابع الصور التقليدية يحتاج لتحليل يصل إلى بنيته العميقة.

وعلى الطرف المقابل لهذه الجذور الفلسفية تقع الحافة المشتركة الأخرى

بين البلاغة والأسلوبية عند رصد وظائف ما يطلق عليه «الحزمة الأسلوبية».

وهي التي تتكون من مجموعة من المؤشرات الدالة المتضافرة في نص محدد. والتي تصل في تلاقيها إلى تكوين شبكة نصية حقيقية، تقوم بدورها في خلق سياق للاحتمالات الفعلية والمشروطة. بحيث يصبح التحول فيها إيذانا بتغيير الوظيفة وكسر السياق المعهود. كما نرى مثلا لدى خطيب ديني تتشبع مفرداته ولهجته وحكاياته بالمجال التراثي، ثم لا يلبث أن يترك هذا المجال ويأخذ في استقاء مادته من اللفتات اليومية في اللغة الدارجة المخالفة لنظم الخطاب الديني، مما يمثل مؤشرا أسلوبيا له دلالته ووظائفه. وعندما تلتقي مجموعة من هذه المؤشرات وتتضافر لتصب في تيار واحد فإنها تكون سياقا جديدا يقوم بوظيفة بلاغية محددة. والاعتماد على مثل هذه التغيرات السياقية في تحليل النصوص يفتح السبيل أمام بحث الظواهر التي تختلف عن مجرد الوجود الكمي لمجموعة من الصور الأسلوبية. ويقوم مبدأ تحرير الآلية الذي أشرنا إليه والذي يقاس بالتقابل بين الاحتمالات القصوى ضد الاحتمالات القائمة بالفعل في النص بدور الموجه الذي يرصد عمليات التقابل الكبرى بغض النظر عن الخواص الجمالية للغة المستعملة.

وبهذا يمكن أن نلاحظ مثلا أن اللفتة المباشرة-غير التصويرية-في سياق بلاغي مشحون بالصور يمكن أن تكون هي مناط الشعرية الفعلية. وعندئذ يتضح لنا ما يقوله بعض الأسلوبيين من أن «أسلوب النص يتوقف على العلاقة بين معدلات تكرار العناصر الصوتية والنحوية والدلالية، ومعدلات تكرار نفس هذه العناصر طبقا لمنظور متصل بالسياق». (62-54). ويتم شرح هذه الوظائف حسب مفاهيم الغياب والحضور والمخالفة والتفكيك التي اعتدت بها البنيوية وما بعدها بحيث يصبح غياب الأشكال البلاغية في سياقها المتوقع مكونا لوظائف تعادل حضورها في سياقات مخالفة، لما يؤديه من تكوين أسلوبي يعمل على تحرير آلية التلقي. فإذا ما انتقلنا إلى هذه السياقات الكبرى المتصلة بالأجناس الأدبية ذاتها تأكدت لنا ضرورة ربط دراسة الصور بمجالاتها الحيوية. وتبرز حينئذ ملاحظات «باختين Bajtin,U» عن الفرق الاستراتيجي بين الصور الحوارية والصور الشعرية كأوضح تمثيل لهذا المنظور المشترك بين الأسلوبية والبلاغة الجديدة. فهو يرى أن الصور الحوارية يمكن أن توجد في كل الأجناس الشعرية أيضا،

وحتى في الشعر الغنائي ذاته. دون أن تشكل العنصر الحاسم في حقيقة الأمر. لكن مثل هذه الصور لا يمكن أن تتفتح وتتعمق، وبالتالي تبلغ الاكتمال الفني، إلا في ظروف الجنس الروائي. «ففي الصورة الشعرية بالمعنى الضيق، في الصورة والمجاز، فإن الفعل كل الفعل، أي ديناميكية الصورة الكلمة تجري بين الكلمة بكل لحظاتها والموضوع بكل لحظاته. الكلمة هنا تغوص في الثراء الذي لا ينفد للموضوع، وفي تنوع صوره المتناقضة. في طبيعته البكر التي لما تقل. ولهذا فهي لا تفترض، شيئا خارج حدود سياقها، اللهم إلا كنوز اللغة ذاتها بطبيعة الحال. الكلمة تنسى تاريخ إدراكها المتناقض لموضوعها، وحاضر هذا الإدراك الذي لا يقل تناقضا عن ماضيه. أما الفنان الناثر فإن الموضوع بالنسبة له يكشف عن التنوع الاجتماعي المتباين لأسمائه وتعريفاته وتقويماته. وبدلا من الامتلاء البكر بالموضوع يتكشف للناثر تنوع الطرق والمسالك التي شقها الوعي الاجتماعي فيه، وتنوع الكلام حوله. تتكشف له بلبلة الألسن البابلية التي تثور حول أي موضوع. فيصبح الموضوع بالنسبة له نقطة التقاء أصوات متباينة، تشكل الخلفية الضرورية لصوته الذي ينبغي أن يسمع بينها. فالناثر الفنان يرقى بهذا التنوع الكلامي الاجتماعي حول الموضوع إلى مرتبة الصورة الناجزة المخترقة بامتلاء الأصداء الحوارية والردود المحسوبة فنيا. (31-32).

ويترتب على مبدأ الحوارية هذا اختلاف مستويات التناحى الشعري عن التناحى النثري، مما يعطي للأسلوبية المعاصرة أداة منهجية كاشفة تعين على تحليل موكونات النسيج اللغوي للأدب مع تمييز فروقه النوعية ووظائفه السياقية. بيد أن مجمل القول في علاقة الأسلوبية بالبلاغة الجديدة أنهما يتكاملان ويستقل كل منهما بميدانه مع هامش يسير من التداخل في المادة المدروسة. فالأسلوبية تركز على المجال التطبيقي المحدد والبلاغة على النظري المجرد. ثم لا تلبث هذه العلاقة أن تنحل في مستوى أشمل منهما يبتلعما معا، وهو الذي يفتحه علم النص بطبيعته «عبر التخصصية» الكلية، كما سنعرض له بالتفصيل فيما بعد.

مستويات التصنيف:

يرتبط تصنيف الأشكال البلاغية عند كل جماعة من البلاغيين الجدد

بمنظورهم العلمي لطبيعة الظواهر النصية، ونوعية الإجراءات التي تتخذ لتحليلها، ومن ثم فإن هناك مجموعة من المقترحات لا تقتصر على مجرد رسم خرائط جديدة لمساحات معروفة من قبل؛ بل تستهدف تأسيس تخطيط جديد لمستويات النص الأدبي وطرق تناوله من الوجهة البلاغية. وسنعرض لأبرز هذه المقترحات حتى يكون بوسعنا أن نفيد منها منهجيا لا في مجرد إعادة توزيع الأشكال البلاغية العربية المعروفة في جداول جديدة فحسب، وإنما في طريقة وعينا العلمي بالظاهرة الشعرية وتنظيمنا لمستويات تحليلها والعلاقات القائمة بينها، مما يقتضي عملا نقديا مستمرا في الكشف عن قصور النماذج القديمة عن تمثل الآفاق التي يستشرفها البحث الآن من ناحية، دون أن يفضي ذلك إلى إهمال المصطلحات البلاغية القارة في الوعي النقدي والصالحة لتنظيم بعض المفاهيم مع التعديلات الضرورية لها من ناحية ثانية.

وقد اجتهد البلاغيون البنيويون في ربط التوزيع البلاغي بالمستويات اللغوية، على أساس أن البلاغة تتمثل في مجموعة من العمليات التي تجري على اللغة، مما يجعلها تتعلق بالضرورة ببعض خواصها. وهم يرون أن جميع العمليات البلاغية تعتمد على سمة هامة في الخطاب وسلسلته الخطية؛ وهى كونه قابلا للتفكيك إلى وحدات أصغر. ومعروفة هي نظرية المستويات في الألسنية الحديثة، سواء كانت خاصة بالدال-صوتيا وخطيا- أم خاصة بالمدلول. بحيث يمكن أن تعد السلسلة القائمة في النص باعتبار تراتبها في مستويات، تنتظم مجموعة من الوحدات، تؤلف فيما بينها على نفس المستوى وحدات أكبر، تدخل بدورها على مستوى أعلى. وكل وحدة منها تتألف بدورها من وحدات أصغر.

فالوحدات الدالة إذن تتضمن مجموعة من العناصر السابقة في وجودها عليها، وهى أصوات اللغة وكلمات المعجم. وتتورع بشكل متراتب على أساس التقابل الثنائي، مما يؤدي إلى التشجير والخطاطات المرسومة، بحيث يمكن تعريف كل عنصر بموقعه في شجرته، ويصبح الشكل البلاغي تعديلا في هذا الموقع أو تغييرا في تلك الشجيرات. وبهذا فإن البلاغة تصير مجموعة قواعد الحركة في تلك الشجيرات المكونة من وحدات خطية وصوتية، تؤلف مقاطع تدخل بدورها في تأليف الكلمات اللفظي. كما تتجمع وحدات

دلالية صغرى منها على مستوى ثان فتصب في الكلمات ذاتها، وتؤلف الجمل والعبارات النصية.

على أن قوائم التركيب ذات أهمية بالغة؛ لأنها تسمح لنا بأن نميز بين أربع عائلات كبرى للأشكال البلاغية، وتنجم هذه الرباعية عن تطبيق ثنائيتين محوريتين هما: الدال/المدلول في المستوى التوزيعي الأول، وثنائية: الكلمة/الجملة على المستوى الثاني التركيبي. ويرى الباحثون أن هذا التقسيم ليست له سوى فائدة تعليمية بحتة، وأنه من الممكن أن تكون اللوحة الناتجة عنه مفتوحة إلى أسفل، بحيث يتضمن مجموعة من الأشكال التي تتجاوز النظام اللغوي التقليدي وتشمل وحدات أكبر في مجموعات أطول.

الوحدات	التعبير-الشكل	المضمون-المعنى
كلمات	تغييرات لفظية	تغييرات دلالية
جمل	تغييرات تركيبية	تغييرات منطقية

لوحة توزيع الأشكال البلاغية

وهم يقومون بتصنيف المجالات البلاغية العديدة، الناجمة عن هذه اللوحة التوزيعية العامة على الوجه التالي:

أ- مجال التغييرات اللفظية:

وتوجد فيه الأشكال التي تقوم على المظهر الصوتي أو الخطي للكلمات. أو للوحدات الأدنى منها، والتي تتركب وفقا للنماذج اللغوية التالية:

- كلمة: وهى مجموعة من المقاطع المكونة من حروف وحركات. والمؤلفة بنظام مناسب يسمح بتكرارها صوتيا. أو هي باعتبار آخر مجموعة من الوحدات الخطية المنتظمة في الكتابة بنسق خاص، يسمح أيضا بتكرارها خطيا. وعلى هذا فالكلمة تتكون من عناصر توصف باعتبارها أصواتا أو خطوطا، ووحداتها الصغرى هي:

- «فونيم :Phoneme» وهو الحرف المنطوق، ويتألف بدوره من مجموعة من العناصر الخلافية المتراتبة، دون قابلية للتكرار أو الترتيب الطولي.

- «خطيم :Grapheme» وهو الحرف المكتوب، أي مجموعة العناصر الخلافية المتصلة بالخطوط المكتوبة. ويمكن أن ندرج في هذا المستوى من التغييرات اللفظية كثيرا من أشكال البديع في البلاغة العربية التي ترتبط بالكلمة الواحدة في علاقتها مع نظيرتها، مثل أنواع الجناس التام والمحرف والزائد، وحالات التصحيف الخطي، وأنواع السجع والترصيع وغيرها ما يتعلق بتغيرات الألفاظ المفردة.

2- مجال التغييرات التركيبية:

وتوجد فيه الأشكال التي تقوم في بنية الجملة من ناحية انتظامها في نسق سياقي. ولكل لغة تحديداتها لهذه الأشكال. وتدخل فيها من البلاغة العربية أبواب علم المعاني المتصلة بعمليات الإسناد والإثبات والنفي، والفصل والوصل، والتقديم والتأخير، والذكر والإضمار، وغيرها مما يتعلق بتراتب الوحدات التي يتألف منها النص بالنظر إلى صيغه وأنماطه النحوية.

3- مجال التغييرات الدلالية:

وتوجد فيه الأشكال التي تحل فيها وحدة دلالية محل أخرى أو تقابلها. مما يؤدي إلى تعديل مجموعات الدلالات القائمة في درجة الصفر. وهذا النوع من الأشكال البلاغية يقتضي أن نتعرف على الكلمة باعتبارها هذه المرة مجموعة من العناصر الدلالية النووية التي لا تسمح بالتكرار داخل الوحدة ذاتها. فالوحدة الدلالية تعتبر «تحت لغوية» بمعنى أنها ذات طبيعة نوعية. وفي داخل الكلمة ذاتها ليس هناك معنى لتكرار الوحدة الدلالية الصغرى، ولا لوجود ترتيب فيها.

ويدخل في هذا المجال من أشكال البلاغة العربية أنواع المجاز القاصرة على الكلمة الواحدة مثل الاستعارة والمجاز المرسل لدى من يعتد بهما كمجرد تغييرات دلالية على مستوى الوحدة الجزئية في الكلمة، وكذلك التشبيه المفرد وأنواع التحسين المعنوي مثل المقابلة والمشاكلة وغيرها.

4- مجال التغييرات المنطقية:

وهو الذي تتكون فيه الأشكال التي تعدل القيمة المنطقية للجملة أو مجموعة الجمل. بما لا يجعلها بالتالي خاضعة لقواعد اللغة. وإذا لم يكن من الممكن تكرار وحدة دلالية صغرى في داخل الكلمة، فمن الممكن بالتأكيد تكرار كلمة في جملة، أو جملة في مجموعة من الجمل على مستوى أكبر.

ودرجة الصفر في هذه الأشكال لا تتوقف على معايير التصويب اللغوية. وإنما على فكرة النظام المنطقي في تقديم الأشياء أو ترتيب الأفكار (49-071).

ويندرج في هذا المستوى من أشكال البلاغة العربية الاستعارة والكناية والتورية عند من يعتد بها كأدوات لتغيير المنظور ورؤية الأشياء فيما وراء اللغة. وكذلك التكرار والتمثيل وغيرها مما يتصل بتغيرات البناء المنطقي للعبارة والنص في جملته.

وسنرى نتيجة هذا التصنيف في تكوين خطاطات الأشكال البلاغية. غير أن هناك قضية هامة يوليها البلاغيون البنيويون عناية خاصة وهى ما يطلقون عليه «آلية تحصيل الحاصل Tautologie» والتصويب الذاتي في البلاغة. إذ يرون أنه من المعروف في جميع اللغات أنها حافلة بأشكال تحصيل الحاصل على كل المستويات، وأنها مولعة بالتكرار. وهذه الممارسة غير الاقتصادية للكلام تعود إلى أن المتكلم يريد أن يضمن لرسالته اللغوية درجة عالية من أمن اللبس يتفادى فيها أخطاء التوصيل. ويذكرون في هذا الصدد أن المؤشرات العامة لأشكال تحصيل الحاصل الكلية في بعض اللغات الحية قد تم قياسها بشكل علمي في اللغة المكتوبة. فهي تقارب في الفرنسية الحديثة مثلا نسبة 55٪ من مجموع الوحدات. وهذا يعني أنه يمكن حذف أكثر من نصف الوحدات الدالة في اللغة دون أن يؤثر ذلك جذريا على فهم النص. وهذه الخاصية في الشفرة اللغوية يسمونها أيضا «التصويب الذاتي للأخطاء Auto-regulation» ويلاحظون أن معدلات تحصيل الحاصل تختلف طبقا لنوع الرسالة اللغوية من صحفية أو شعرية أو فكرية أو علمية أو غيرها. لكنها معروفة بالحدس لدى جميع المتحدثين باللغة.

ويترتب على ذلك أننا لو وضعنا مكان التغييرات التي لا دلالة لها، والتي تمثل أخطاء؛ تلك التغيرات الدالة-التي نطلق عليها انحرافات-ألقينا الضوء حينئذ على الإجراءات البلاغية. وبالفعل إذا كانت اللحظة الأولى للعملية البلاغية تكمن في أن المؤلف يصنع انحرافا ما، فإن اللحظة الثانية تتمثل-كما ألمحنا من قبل-في أن القارئ يحصر هذا الانحراف. وليس هذا الحصر شيئا آخر سوى التصويب الذاتي ولا يمكن أن يتم هذا التصويب إلا بمقدار ما لا يتجاوز فيه الانحراف معدل تحصيل الحاصل.

وفي منطقة تحصيل الحاصل اللغوية هذه تتم جملة من الأشكال البلاغية التي تخضع لإمكانية التنظيم بطريقة فريدة. لهذا فقد يكون من الملائم تحديد بعض أشكال تحصيل الحاصل في اللغة واختبار علاقتها بالأشكال البلاغية وتأثيرها فيها. وذلك على أساس تعريف تحصيل الحاصل بأنه «إنكار اعتبار الوحدات مختلفة فيما بينها». وفي اللغات التي لا يوجد فيها تحصيل حاصل فإن أي تغيير في كلمة ما من شفرتها يتحول إلى كلمة أخرى. مثل اللغات الصناعية في الحاسبات الإلكترونية. بينما نجد أن اللغات الطبيعية تقوم بين كلماتها مسافات تختلف قربا وبعدا. ويورد هؤلاء البلاغيون الجدد أربعة أنواع لتحصيل الحاصل هي:

أ- صوتية أو خطية: فالكلمة التي تنطق خطأ أو تقرأ بصعوبة يمكن أن نحل محلها كلمة تصوبها بفضل تحصيل الحاصل. وفي هذه العملية لا يتدخل معنى الكلمة ولا القواعد النحوية.

وبعض الانحرافات البلاغية، مثل التغيرات اللفظية المشار إليها آنفا، تقلل من فرص تحصيل الحاصل الصوتي، لأنها تحصره دون أن تقضي عليه نهائيا إذ أن درجة الصفر عندئذ تصبح غير ممكنة ويتم تدمير الرسالة.

ب- تحصيل حاصل نحوي: وهذا النوع يتمتع بمعدلات تكرار أكبر. خاصة في اللغة المكتوبة. ويتجلى أساسا في مؤشرات مكررة. مثل توافق الجنس والعدد والشخص في التراكيب. ففي عبارة مثل «الأولاد الطيبون ناجحون» هناك علامات متعددة للجمع والتذكير في النطق والخط. وقد يعمد التغيير التركيبي البلاغي إلى الإلغاء الجزئي لهذا التكرار، لكن دائما مع مراعاة أمن اللبس، مما لا يعوق عملية فك الشفرة اللغوية.

جـ- تحصيل الحاصل الدلالي: وهذا النوع لا يخضع لقواعد دقيقة مثل النوعين السابقين اللذين يتبعان النظام النحوي والإملائي. فهو إلى حد ما نتيجة للمبادئ المنطقية من ناحية. وجزء من الضرورة العملية للتواصل من ناحية أخرى.

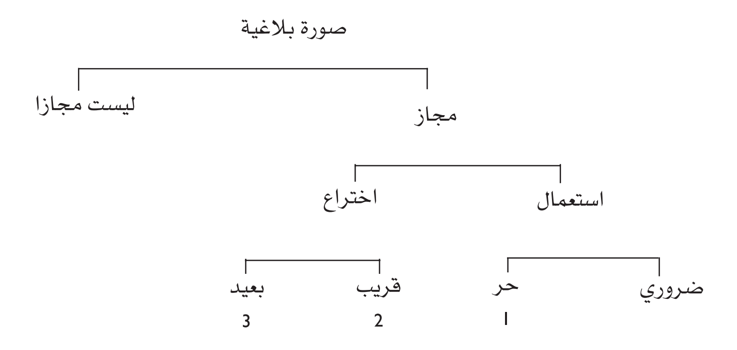
ففي مجال رسالة واحدة نلاحظ أن المفاهيم المستدعاة تكون عموما متجاورة أو متقاربة. وهذه الضرورة قد تؤدي على مستوى التركيب إلى التحديد الجزئي لمعنى الكلمات بالنظر إلى السياق. وقد يعبر عن هذه الخاصية بالقول بأن العناصر الدلالية تتميز بأن بعضها تكراري، وهي تلك

التي تتعلق بالتصنيف على وجه الخصوص. فالفعل «يحتسى» مثلا يستدعى مفعولا به من نوع السوائل الساخنة غالبا؛ إلا إذا كان هناك انحراف من نوع ما في مثل «يحتسى كلمات رفيقته». وهكذا نجد عبارة شعرية مثل «شمس الشجون السوداء» تنتهك خاصية التماسك الدلالي في الإضافة والوصف. ويمكن أن نعبر عن ذلك بطريقة أخرى قائلين إنه عقب كل تركيب أو سكوت هناك احتمال ما بأن نجد وحدة دلالية جديدة أو أكثر. ومع ذلك فإن مستواها يلاحظه المتحدث باللغة بدقة. وإن لم تخضع للحساب الصارم في الدراسات التطبيقية. على أن هذا الملاحظ كثيرا ما يعدل من توقعاته نتيجة لجنس الرسالة التي يتلقاها. سواء كانت صحفية أم روائية أم شعرية. ويقاس الانحراف دائما بالنسبة لهذه التوقعات المتكيفة مع جنس الرسالة وطبيعة الموقف.

د-تحصيل حاصل عرفي: وهناك لون رابع من تحصيل الحاصل يمكن أن يضاف إلى اللغة. بفضل بعض القواعد التكميلية التي يفرضها العرف. ويمكن أن تكون ذات طابع دلالي. وإن كانت في عمومها تتعلق بمستوى الدال. وذلك مثل هياكل الأوزان الشعرية والصيغ الثابتة وأنظمة التقفية وغيرها من أساليب الأجناس الأدبية. وعلى هذا فإن الشعر مثلا يستخدم التقاليد والانحرافات معا، غير أن التقاليد منتظمة والانحرافات لا تخضع لنظام. والتقاليد موزعة في فضاء النص الشعري والانحرافات موضعية عشوائية. والتقاليد لا تدهشنا والانحرافات مفاجئة لنا، مما يجعل التقاليد ترفع نسبة التوقع وتؤدي إلى إشباعها والانحرافات تخفضها وتؤدي إلى المفاجأ ومعنى هذا أن التقاليد والأعراف الفنية تزيد من نسبة تحصيل الحاصل، وتعزز حجم التكرار، بينما تقوم عمليات الانحراف البلاغي بالتقليل منها. وهنا يكمن نظام التعويض والتوازن الذي تدخله الانحرافات على الشعر دون أن يهدد ذلك قابليته للفهم. (49-82).

وقد سبق أن شرحنا كيف أخذت البلاغة الجديدة عن «فونتانييه»هذه الفكرة الجوهرية. وهى درجة الانحراف التي تحدد تنوع التشكيل البلاغي ذاته. وهى فكرة يتضمنها تعريف الأشكال باعتبارها «صيغا يبتعد فيها القول بدرجات متفاوتة في مسافتها قربا وبعدا عما يمكن أن تكون عليه العبارة البسيطة الشائعة». وبهذا أمكن تحديد مستوى معين لكل نمط من

أنماط الأشكال البلاغية على أساس درجته في سلم الانحراف. بطريقة تأخذ في اعتبارها ثلاث ثنائيات: أولها ثنائية المجاز والتعبير المباشر، ثم تترك هذا الأخير لتجعل المجاز يخضع لثنائية الاستعمال والاختراع، وينقسم الاستعمال إلى ضروري وحر، والاختراع إلى قريب وبعيد كما يتضح في الشكل التالي:



بحيث تمثل هذه الأرقام الأخيرة مستوى الانحراف في كل شكل. ابتداء من درجة الصفر التي ينعدم فيها في مجاز الاستعمال الضروري، مثل إطلاق كلمة «رجل» على قائمة المنضدة. إلى الدرجة الثالثة التي يمكن أن تقع عندها فيما يبدو صور الشعر الحديث المجازية المخترعة البعيدة. (44-35).

ولم يخف كثير من البلاغيين الجدد-بالرغم من ذلك-موقفهم النقدي من الاعتماد على فكرة الانحراف في تحديد الشكل المجازي كما أشرنا من قبل؛ إذ أن هذا التصور الذي يتكرر بإلحاح في البحوث البلاغية والشعرية يصطدم بعوائق، من أهمها:

- إذا كنا متفقين على أنه ليس كل انحراف يؤدي إلى صورة بلاغية، فإن أحدا لم يقدم لنا معيارا نميز به بين الانحرافات التصويرية وغير التصويرية. وبهذا فإن تعريف الشكل يظل ناقصا على الأقل. لافتقاده الفارق المميز أو «المانع» كما يقول المناطقة.

- لكن أي ثمن علينا أن ندفعه لكي نتمسك بالموقف العكس، وهو أن كل

انحراف يعتبر شكلا بلاغيا؟ انحراف عن أي شيء؟ عن قاعدة. إن حلم البلاغيين المحدثين كان يتمثل في تحديد هذه القاعدة بشفرة اللغة. وإذا كان صحيحا أن بعض الأشكال البلاغية يعتبر خروجا على اللغة، لكن بعضها الآخر لا يمثل أي خروج على قواعدها الدلالية. وبهذا فإن القاعدة لا ينبغي أن نبحث عنها في اللغة ذاتها. وإنما في نوع معين من الخطاب اللغوي، هو الذي سبق أن وضحناه عند الحديث عن درجة الصفر البلاغية. (44-46).

ومن ناحية أخرى فإن فكرة القاعدة اللغوية التي تحدد مستوى الانحراف لم تعد تعتمد على الاستعمال بتنوعه الشديد. وإنما أخذت ترتكز على مجموعة محدودة وثابتة من القواعد الإجرائية. ومن هنا فإن الانحراف-باعتباره عدوانا منظما على القاعدة-وما اقترح من اعتباره الخاصية المميزة للشعرية البلاغية قد اكتسب بالتالي دلالة منطقية. فالانحراف اللغوي والانحراف المنطقي ينحوان هكذا إلى الامتزاج. وانطلاقا من ذلك أصبح من الممكن بناء نظرية نموذج منطقي لأشكال اللغة الشعرية كما رأينا عند جماعة «م».

وهناك تحفظ آخر يبديه-ويرد عليه-البلاغيون البنيويون أنفسهم، إذ يضعون موضوع الشك والتساؤل قدرة هذه الإجراءات البلاغية على اقتناص دلالة الشعر الكلية عبر مجموعة الخرائط الناقصة أو الكاملة للأشكال التصويرية. ويرون أنه لو حددنا الهدف الرئيسي لبحوث العمليات البلاغية في الإضاءة الشاملة للظواهر الشعرية لكان علينا أن نعترف بأن التفكيك التحليلي الذي نجريه لا يستطيع الإحاطة الحقيقية بجميع أبعاد هذا الواقع التعبيري المعقد. ويمكن لهذا المنظور النقدي أن يكون أكثر تحديدا، فكما أنه لا يمكن أن نلتقط جوهر الإنسان إلا بالاختبار المكرر لعدد من أفراد البشر، فإن الحقيقة الشعرية لا يتم التقاطها إلا من خلال الكائنات الفريدة المسماة بالنصوص. بغض النظر عما إذا كانت منطوقة أو مكتوبة. فهل تعتبر الإجراءات المقدمة من البلاغة الجديدة صالحة على مستوى النصوص ذاتها؟

يؤكد البلاغيون الجدد أن هذا ليس هدفهم في الواقع. ويتمثلون عندئذ بعبارة «فاليري. Velery. P» الموحية: «مهما قمنا بإحصاء خطوات هذه الإلهة،

ومعدلات تكرارها. وحددنا متوسط طول كل خطوة منها. فلن نستنبط من ذلك أبدا سر ظرفها ورشاقتها العفوية الساحرة». وفي هذه الحالة لنا أن نتساءل: هل من المشروع إجراء كل تلك البحوث المضنية؟ وما معناها حينئذ؟. ولو اتفقنا مع بعض الدارسين في أن الواقعة الأدبية لا تتحمل التفكيك. وأن جوهرها يكمن في طابعها الكلي الذي لا يقبل التجزئة فإن كل إجراء تحليلي سيكون مقضيا عليه مسبقا بالإخفاق. وكما تحدث آخرون عن الآثار الضارة الناجمة عن تفتيت النصوص وتحليل البطاقات، ورأوا أن العمل الأدبي-كما يقول «درسدن Dressden» إنما هو «نمط من المطلق المستقل الذي لا نظير له»، مما يجعل النشاط النقدي الذي يغطي جميع أبعاده يغوص في إبهام داخلي. لأنه يبحث عن خواص عمل فريد بطبيعته، وغير قابل للاختزال، لكي يتم تقديمه في نهاية الأمر طبقا لمعايير شائعة وموضوعية ومنهج عالمي معقول. وهنا يبدو عظيما إغراء تلك المواقف الإبهامية لكي نطرح جانبا طموح النقاط الواقع الشعري عن طريق آخر غير الحدس الذي يصلح وحده لاقتناصه. وهذا هو الوضع الذي يدافع عنه ورثة «كروتشيه Croce, B» برفضهم لجميع الإجراءات التحليلية للغة الشعرية.

بيد أن البلاغيين الجدد يرون أن هذا الموقف سيظل قائما ما دمنا لم نفهم أنه في فن الشعر-وفي كل العلوم-فإن شعار «فرق تسد» له نفس القيمة الإيجابية التي تدينها الأخلاق. فنحن نعرف أن علم اللغة لم يصبح علما بجدية إلا منذ رفض «فرضية الجوهر» وميز بوضوح بين الشيء والعلامة اللغوية. وحلل هذه الأخيرة إلى مكوناتها الداخلية من دال ومدلول في مستوياتها العديدة. كما أن تاريخ الأسلوبية بأكمله يعطينا درسا ضخما. وهو أن هذا العلم الذي أصبح كما يقولون مثل «برج بابل» تتعدد فيه اللغات، ولا يكاد أحد يفهم من بجواره، مما أدى بالبعض إلى رفضه، قد صار إلى هذا الحال نتيجة لأن كل باحث في الأسلوب تقريبا قد زعم لنفسه حق الشرح الكلي لظاهرة الأسلوب دون أن يكتفي بحل قطاع متواضع من مجالها العريض بعد تقسيمه إلى شرائح يمكن تناولها بالتفصيل. ولن يستطيع النقد الخروج من هذا النسيج العنكبوتي المعقد الذي تشابك حوله ما لم يتخلص من كثير من مزاعمه. فإذا كان العمل الأدبي يتمتع بشخصية شديدة

التوحد والتفرد أفلا يمكن-في مرحلة أولى حصره في عناصره القابلة للتحليل والمقارنة؟ فالإنسان أيضا-وهو خالق هذا العالم الأدبي-متفرد ولا نظير له. لكن المعرفة به لم تتقدم سوى منذ ذلك اليوم الذي قبل فيه نسيان فرديته. ومن ذا الذي يخطر له اليوم أن يناقش مشروعية وجود علوم التشريح والأعصاب ووظائف الأعضاء؟ وكلها تدرس وقائع مترابطة فيما بينها. والنتائج المتقدمة التي تحرزها كل يوم هي التي تسمح بالفهم «الإكلينيكي» الدقيق للشخصية الفردية. (49-231). وكما خضع هذا النموذج البنيوي للنقد مسته أيضا يد التعديل. خاصة عندما أخذ البلاغيون في تطبيقه على اللغة الشعرية والنصوص السردية. بيد أنه ظل في تصميمه الكلي يتبع نفس الخطوط العامة. ولم يقدم بديل جذري له سوى من قبل الباحثين في علم النص، مما يجعلنا نؤثر التركيز على مقترحهم حتى تتضح أمامنا الاستراتيجيات المتعددة لطرائق تصنيف وتحليل الأشكال البلاغية، ويصبح بوسعنا في ثقافتنا العربية أن نتمثل منها ما يتلاءم مع عبقرية لغتنا وحساسيتنا الجمالية. لكن قبل أن نأخذ في شرح عناصر ما يطلق عليه «مكعب البنية النصية» يجدر بنا أن نشير إلى أن مؤسس الاتجاه الأول في البلاغة الجديدة المسماة من قبل «بلاغة البرهان» لم يقدم تصنيفا شاملا جديدا للأشكال البلاغية. وإن كان قد أشار إلى نتائج منظورة في التصنيفات المعروفة. كما عمد قصدا إلى الإبقاء على تسمية المصطلحات التقنية كما هي، على أساس أنه عندما نشغل بأحد الأشكال البلاغية لنمحص ما يضيفه إلى البرهان فإننا نعتمد طوعا في تسميته على ما أطلق عليه في التراث القديم، لما يؤديه ذلك من تسهيل التفاهم الأوضح مع القارئ، لإحالته على مفهوم وبنية تلفت الانتباه منذ القدم. كما أنه من الممكن في تقديره استخدام الأمثلة التقليدية أو تغييرها.

لكنه يرى-على العكس من ذلك-أن تصنيفات الأشكال البلاغية التي تستخدم عموما لا يمكن أن تسعفنا بشيء ذي بال. إذ يعتقد أن أهم تصنيف يميز بين المجاز العقلي والمجاز اللغوي، مما لم يكن معروفا عند أرسطو، ولكنه بدأ يفرض نفسه في الحقبة الرومانية منذ القرن الثاني قبل الميلاد، وانتقل منها بالتالي للبلاغة العربية، قد أدى إلى تعمية وتضليل جميع التصورات المتعلقة بالمجاز والأشكال البلاغية. لتعسف الفصل بين العمليات

العقلية واللغوية، وارتباطها كلها أساسا باللغة. ومن المنظور البرهاني يتبين لنا أن الشكل الواحد الذي يمكن التعرف عليه من بنيته لا ينتج بالضرورة نفس الأثر البرهاني، هذا الأثر الذي يعنينا قبل أي شيء. وبدلا من أن نعمد إلى الاختبار المستقصي لكل أنواع المجاز والأشكال البلاغية التقليدية، فإننا نتساءل بمناسبة أي إجراء، وحيال كل هيكل برهاني ما إذا كانت بعض الأشكال البلاغية تتوجه إلى أدائه وظيفيا. مما يمكن لنا معه أن نعتبرها من مظاهر هذا الإجراء. وبهذه الطريقة فإن الأشكال عنده يتم توزيعها من الناحية الوظيفية. وقد يترتب على ذلك أن نلمس قيام الشكل بوظائف متعددة في سياقات مختلفة، أو التقاء بعض الأشكال في أداء الوظائف ذاتها.

ويضيف «بيريلمان» قائلا: إننا مبدئيا يمكن أن نصنف هذه الأشكال إلى ثلاثة أنواع: هي أشكال الاختيار، والحضور، والاتصال. وهي ليست تصنيفات نوعية بحتة، وإنما تشير فحسب إلى أن التأثير، أو لنقل أهم التأثيرات التي تترتب على بعض الأشكال إنما هي في إطار تقديم المعلومات ترتكز إما على الاختيار، أو على مضاعفة الحضور، أو على تحقيق الاتصال بالمتلقي.

فالتعريفات الخطابية مثلا أشكال بلاغية تعتمد على الاختيار، لأنها لا تشرح الكلمات. بل تبرز بعض مظاهرها دون البعض الآخر. والتورية كذلك من أشكال الاختيار. كما أن الكناية والاستعارة والمجاز المرسل قد تؤدي بدورها وظائف الاختيار.

أما أشكال الحضور فهي التي تؤدي إلى أن يكون موضوع حاضرا في الذهن. وربما كانت أولى هذه الأشكال «المحاكاة الصوتية Onomatopee». ولا أهمية هنا لاعتبارها أصل بعض الكلمات. كما أنه لا أهمية لمحاكاتها الدقيقة لما تمثله من دلالات. المهم أنها تستحضر ما تشير إليه. كما أن من بين الأشكال التي تؤدي إلى زيادة الحضور «التكرار» وهو عام من الوجهة البرهانية، بالرغم من أنه في التدليل العلمي لا يضيف شيئا. ويمكن للتكرار أن يمارس فعاليته بشكل مباشر. كما أن من الممكن أن يؤدي إلى ذلك من خلال تقسيم الأحداث والوقائع المتشابكة إلى عدد من التفصيلات الصغيرة التي تقوم بدورها كما نعرف في عمليات الاستحضار.

وتتميز أشكال الاتصال بأنها إجراءات أدبية يعمد المتكلم إلى استخدامها كي يعزز تواصله مع متلقبه. وربما يتم هذا التواصل بفضل الإشارة إلى بعض العناصر الثقافية أو التقاليد أو الماضي المشترك. فالتلميح مثلا كشكل بلاغي، ويسمى التضمين أيضا، يقوم بهذا الدور بالتأكيد. على أن هناك بعض التلميحات التي تظل ناقصة في النص لأن المؤلف قد نسي أن يشير إلى ما يحددها. فربما كانت حدثا في الماضي. وربما كانت عنصرا ثقافيا مما يثير الإيحاءات والدلالات الحافة. ويضاف إلى ذلك عموما قيامها بوظائف أخرى مثل الاستثارات العاطفية، أو متعة الذكريات أو مجد الجماعة. مما يجعل هذه التلميحات تزيد من هيبة المتحدث الذي يستطيع توظيف إمكاناتها. ويدخل في ذلك أشكال استدعاء الشخصيات التراثية، والوقائع التاريخية، والإشارات الأسطورية. كما أن «الاقتباس» يرتبط بهذا النوع من أشكال الاتصال البلاغية الفعالة، وذلك عندما يؤدي دورا غير عادي تتولى تقنيات «التناص» تحليله، غير أن دوره المألوف الذي يشار إليه عادة في البلاغة البرهانية يقتصر على تعزيز الرأي بذكر من يعتبر حجة في مجاله. كما يمكن من نفس هذا المنظور أن تعد الأمثال والحكم من قبيل الاقتباس أيضا، لأنها تقوم بدور تواصلي كإشارة إلى التجذر الثقافي المشترك مما يمكن أن يرقى بها لمرتبة الشكل البلاغي. (61-274). ولعل هذه الوجهة الوظيفية في تصنيف الأشكال البلاغية التي اقترحها مؤسس بلاغة البرهان هي التي وجدت تمثلا علميا وتحليلات إجرائية وافية لها فيما يجري في الأعوام الأخيرة من بحوث تداولية، تتصل بفلسفة اللغة باعتبارها فعلا يرتبط بعناصر الموقف التواصلي ووظائف الخطاب، فهي ليست مجرد رسالة وإنما هي فعل مشترك يخضع للتحليل التجريبي من ناحية، كما يخضع لخطوات التعالي الفلسفي السيميولوجي كما نمتها المدارس التداولية المحدثة من ناحية ثانية. (25-87).

أما الاتجاه الأخير الذي نود تحليله في البلاغة اليوم فهو الذي يمثله علم النص. وسنعرض في الفصل الأخير من هذا البحث أسسه وتجلياته وتطبيقاته النوعية. غير أننا ونحن بصدد استكشاف طرائق البلاغة الجديدة في رسم خرائط الأشكال وتعيين سبل التحديد العلمي للأساليب يحسن أن نعرض بشكل مسبق للمشروع الذي يقدمه علم النص، مع ملاحظة أمرين:

لا يتحدث علماء النص بطريقة تفصيلية عن الأشكال البلاغية، بل عن أبنية وأساليب تقوم بوظائف بلاغية. هذه الأبنية والأساليب تتضمن بالضرورة الأشكال القديمة. لكنها لا تقف كثيرا عند تعريفاتها وتحديداتها. فما يهمنا منها هو الأبنية التي تقيمها والأساليب المترتبة عليها. إننا حينئذ لا نعمد إلى انتقاء الأشكال واستخراجها من هذا النسيج اللغوي لنسلط عليها الضوء؛ إذ أن وجودها وفاعليتها مرهونان بهذا النسيج الكلي للنص.

الأمر الثاني--وهو نتيجة لما سبق-فإن المساحات النصية كلها جديرة بالعناية والبحث. ومن ثم فإن علم النص حتى الآن لا يولي النصوص الأدبية حقوقا في التحليل العلمي تفوق غيرها من النصوص. وإن ظفرت عادة بعناية أكبر من الباحثين. بل يرى أن نصوصا حديثة مثل الإعلانات والدعاية بجميع أنواعها السياسية والتجارية تحتل في المجتمعات الحديثة مكانة تزاحم النصوص الأدبية، خاصة في أجهزة الاتصال المسموعة والمرئية. وعندما يتركز انتباه الباحث النصي على إحدى هذه المساحات لتحليلها فهو يستخدم جميع التقنيات الممكنة للإحاطة بها من بلاغية وسيميولوجية، بالإضافة إلى المقولات التي يفرزها علم النص ذاته.

فإذا قلنا عن بعض النصوص إنها تتمتع بأسلوب معين فإننا غالبا ما نقصد بهذه العبارة أوجها مختلفة جدا لتلك النصوص. إذ نتحدث عن أسلوب نصي معين عندما تمنح بعض الأبنية طابعا نوعيا له يميزه بالنسبة إلى نصوص أخرى. وغالبا ما تعزى هذه النوعية أيضا إلى أنواع نصية.. أو إلى كتابات مؤلف خاص، أو إلى نصوص ثقافة أو حقبة معينة. وفي صميم وصف مفهوم الأسلوب نجد فكرة التغير والتنويع، وعموما يمكن اعتبار بعض الخصائص بمثابة ثوابت في مقابل المتغيرات. وهذا هو الحال بالنسبة لمحتوى النص مثلا، فإذا. كان المحتوى الواحد معبرا عنه تقريبا بطرق مختلفة فإن هذا يؤدي إلى صيغ أسلوبية.

وقد يكون هذا التنوع الأسلوبي مقصودا أو غير مقصود، أو حتى وظيفيا، وثمة عدد كبير من خصائص استخدام اللغة يفلت من مراقبة الوعي. لذا فإن لكل متكلم بعض الميول الشخصية لصيغة تعبيرية أو أكثر تعد لازمة له، مما يمكن تحديده بواسطة التحليل الكمي. وفي مقابل ذلك يكون من الأسلوب الوظيفي مقصودا، ففي هذه الحالة يستعمل المتكلم تغييرات ذات

وظيفة في سياق معين. ويمكن أن يكون هذا السياق نفسيا في الدرجة الأولى. ذلك أن اختيار الكلمات والبنى المتمثلة في الجمل والمتتاليات والخصائص الترابطية يخضع لحالة المتكلم الذهنية وموقفه، وللانفعالات التي يعبر عنها بهدف حث قارئه أو المستمع إليه على تفسير هذه المميزات الأسلوبية كإشارات إلى حالته النفسية في وقت معين.

ومن جهة أخرى يمكن أن يكون التغيير الأسلوبي تعبيرا عن متطلبات سياق اجتماعي. وهكذا يتأكد لنا أن البنية الأسلوبية لنص معين هي أيضا مفهوم نسبي. وأنه لا يمكن تحديدها إلا بالنسبة إلى أشكال الاستعمال الموازية في مواقف مماثلة. وبالنسبة إلى مواقف مختلفة لكنها ذات مضمون مماثل. وبالنسبة إلى السياقين النفسي والاجتماعي. وأخيرا لا يمكن تحديد هذه البنية الأسلوبية إلا بالنسبة إلى المعايير والاصطلاحات المتبعة. كما أن التغيير الأسلوبي يمكن أن يتم-من ناحية المبدأ-على جميع مستويات النص.

وفيما يتعلق ببنى النص البلاغية فإنها ترتبط ارتباطا وثيقا بالبنية الأسلوبية. إذ أن بعضها معروف لدينا باسم «صور أسلوبية» وهذه البنى البلاغية تظهر أيضا على جميع المستويات النصية، أي مستوى الأصوات والكلمات، والبنى الجملية، والعلاقات بين الجمل، والبنى الكبرى والبنى فوقية. غير أن البنى البلاغية هي بخاصة ذات طبيعة وظيفية؛ وتستهدف فعالية النص في موقف اتصالي محدد. وبعبارة أخرى فإن المتكلم أو الكاتب يلجأ إلى بعض البنى البلاغية لأسباب استراتيجية، أي لزيادة فرصه في أن يرى عبارته مقبولة حقا من قبل متلقيه. وفي أن يراها بالتالي متبوعة بنتيجة عند الاقتضاء مثل المعرفة أو الفعل. ففي حين أن البنى الأسلوبية هي تغييرات في إطار البنى النصية الممكنة، فإن ثمة مقولات جديدة في البنى البلاغية تلعب دورا وظيفيا خاصا. (70-67).

ويرى «فاد ديجك Dijk. T.A Van» مؤسس علم النص أن الخصائص البلاغية يمكن تحديدها عن طريق عدد من العمليات الرئيسية التي تتم في مستويات معينة داخل وحدات خاصة. وأبرز هذه العمليات:

1- الإضافة 2- الحذف 3- القلب 4- الاستبدال.

ومن ناحية المبدأ فإنه من الممكن تحديد تعديلات وتحولات أخرى للأبنية عن طريق هذه العمليات ذاتها. وذلك مثل التكرار الذي يعد من قبيل الإضافة.

بينما نجد-على العكس من ذلك-أن عملية الاستبدال يمكن تحديدها بأنها حذف وإضافة لعنصر معين.

ومع أن هذا النوع من العمليات قد درس بالنسبة للأبنية النحوية، إلا أنه يرتبط أكثر في علم اللغة بالاتجاه التحويلي التوليدي. على أن تطبيق هذه المقولات في مجال العمليات البلاغية لا يتم طبقا للنمط النحوي بالرغم من تحققه على مستوى الوحدات النحوية. هذه العمليات يمكن تأويلها عنده بإحدى طريقتين:

أولا: باعتبارها عمليات نظرية تجريدية، تستهدف وضع أبنية محددة وعلاقاتها المتبادلة.

ثانيا: على أساس أنها مجموعة من الإجراءات المعرفية لإنتاج الأقوال النصية التي تتجلى فيها تلك الأبنية البلاغية وتسمح بتأويلها. ويعتمد نظام الأشكال المجازية للأبنية البلاغية على المقاييس التالية:

أ- المستوى: مثل الصوتي، والصرفي/المعجمي، والنحوي، والدلالي.

ب- نمط العملية: مثل الإضافة والحذف والقلب والإبدال.

جـ- مجال العملية: وهو يتمثل في الوحدات اللغوية التي تتأثر بها.

د- خواص العملية: مثل مكانها من النص ومعدات تكرارها وغير ذلك.

ويرى «فان ديجك» أنه من الممكن تقديم خريطة تقريبية تشمل جزءا من الأشكال البلاغية في إطار منظومة عامة، تتخذ المستويات اللغوية أساسا لها، ثم تبحث داخل كل مستوى عن نمط العملية وتحدد مجالها وخواصها على النحو التالي:

1- الأبنية الصوتية الصرفية:

أ- إضافة:

1- بالتكرار التام:

- لبعض الأصوات: مثل الحروف الصائتة: تجانس حركي مثل الحروف الصامتة: تحريف.

- لمجموعات الأصوات: مثل نظم التقنية.

- لواحق صرفية: تكرار بالجناس الناقص.

2- بالتكرار شبه التام: مثل تكرار الكلمات ذات الأصل الواحد.

ب- حذف: صوتي: مثل الترخيم وما يشبهه.

2- الأبنية النحوية:

أ- إضافة: تكرار تام-التوازي في الجمل.

ب- حذف: اختزال-مجاز الحذف، حذف النسق.

جـ- قلب: القلب، التقديم والتأخير.

3- الأبنية الدلالية:

أ- إضافة:

- عناصر دلالية: مثل المبالغة والمغالاة والوصول للذروة.
- كلمات: تراكم، الإطناب.
- مجموعة كلمات: التحديد، التصويب، التعريف، التشبيه، الوصف.

ب- حذف:

- عناصر دلالية: التراجع عن الذروة، التصغير، التلطيف.
- كلمات/مجموعة كلمات: الإيجاز.

جـ- قلب:

- جملة: تحديد لاحق لفرض سابق، تعديل المسار الطبيعي للسرد.

د- إبدال:

- عناصر دلالية/معجمية: استعارة، كناية، مجاز بالمفارقة.
- أقوال: كسر الروابط وعلامات التماسك، الاستطراد. (71-128).

ويلاحظ على هذا النموذج التصنيفي أنه يرتكز بدوره-مثل نموذج جماعة م-على المستويات اللغوية، مما يجعله معدا لكي يتمثل خواصها المتعالقة بنيويا. فالحالات المتصلة بالمستوى الأول أساسا لابد أن تكون لها نتائج في بقية المستويات. والحالات المتصلة بالمستوى الثاني تصب بدورها في الثالث، أما حالات الأبنية الدلالية فلا تراعى فيها المستويات الأدنى عند التصنيف. كما يلاحظ عل هذا النموذج أيضا اعتماده على محور الحضور والغياب بالتناوب. فالإضافة والقلب من مجال الحضور. والحذف والاستبدال من مجال الغياب. وهي تشمل نظريا كل الاحتمالات الممكنة في النص، ولا تقتصر على تلك التي تتعلق بأشكال بلاغية سائدة. مما يجعل النموذج قابلا لأن تصب فيه جميع الأبنية الموظفة بلاغيا في النصوص القائمة والمحتملة في المستقبل. فهي وإن اتسعت لاحتواء الأشكال المعروفة وأدرجتها في منظومتها إلا أنها لم تصمم بمقاييسها التي لم تعد مناسبة للوضع

المعرفي اليوم. مما قد يجعل الجهد المبذول في تكييف هذه الحالات، كي تتسق مع الأنماط التقليدية معوقا في بعض الأحيان. لأنه يغري بالاقتصار عليها في جزئياتها وإهمال ما عساه أن يتجلى في النص من شبكات التعالق المخالفة لها. وإن كان الأمر من الوجهة التداولية لا يخلوا من محاولة الإفادة من المصطلح القديم لوضوحه وتحديده إن طابق الحالة الجديدة مع التنبيه على وجوه التخالف في المنظور والوظيفة.

وربما كان من المثمر من وجهة النظر العملية تقديم تنظيم مبسط يفيد من المقترحات السابقة ويرسم تصورا للأشكال البلاغية طبقا للمستويات اللغوية التي غدت مألوفة ومتداولة لدى الباحثين. مما يسهل عملية تحليلها ووصفها بناء على معايير مقبولة. بيد أنه من الملائم الإشارة إلى أن معظم الأشكال البلاغية المعروفة لا يمكن أن تقتصر على مستوى لغوي واحد؛ سواء كان صوتيا أم نحويا، لأسباب عديدة من أهمها ما هو معترف به الآن من أنها جميعا تتصل بالدلالة. إذ أن أي ملمح لغوي لابد أن يتحول إلى الدلالة؛ أي يكون له معنى؛ خاصة في لغة الأدب التي تتميز-كما يقول «لوتمان Lotman-بأنها تجعل كل عنصر حاملا لدلالة ما، ابتداء من الشكل الخطي المادي الذي تتجسد فيه الحروف إلى التركيب الكلي للنص، وبما أن كثيرا من الأشكال تتصل بعديد من المستويات اللغوية فإن تحديد موقعها في إطار أحد هذه المستويات دون غيرها يخضع في المقام الأول للعامل المهيمن عليها. وبذلك تنقسم الأشكال البلاغية إلى الأنواع التالية:

١- الأشكال الصوتية:

وهي تلك الأشكال التي تتعلق أساسا بالمادة الصوتية للخطاب. فتحدث لدى المتلقي تأثرا صوتيا يدل غالبا على الإلحاح أو التناغم أو اللعب بشكل التعبير. وكثيرا ما يميز المتلقون الخاصية الأدبية للنص اعتمادا على هذا البعد الصوتي. حيث نجد الأعراف الأدبية المتوارثة تولي اهتماما خاصا للأشكال الوزنية في الشعر والنثر معا. إذ يبرز النظم في مجال الشعر. ويحتل السجع والإيقاع مكانة مرموقة في كثير من أنماط النثر الفني على اختلاف العصور والأذواق. ومن أهم الأشكال الصوتية غير الوزنية تلك التي تؤدي إلى تكرار الأصوات في الخطاب الأدبي، وينجم عنها ظواهر هامة نخص منها بالذكر ما يلي:

أ- الجناس بأنواعه المتعددة من تامة وناقصة وزائدة ولاحقة، ويتمثل كل هو معروف لا تكرار الملامح الصوتية ذاتها في كلمات وجمل مختلفة بدرجات متفاوتة في الكثافة. وغالبا ما يهدف ذلك إلى إحداث تأثير رمزي عن طريق الربط السببي بين المعنى والتعبير حيث يصبح الصوت مثيرا للدلالة. كما نجد الجناس الناقص، ويتمثل في ظهور كلمات مختلفة لكنها ذات نسيج صوتي متشابه بالرغم من معانيها المتغايرة. وهو شكل بلاغي أثير لدى الكتاب الذين يتلاعبون بالتصورات ويعتمدون على المهارة اللغوية. كما نجد مثلا عند جمال حمدان في تحديده لعبقرية المكان في الشخصية المصرية من أنه نتاج «التآلف الوظيفي بين الموضع والموقع». وكثيرا ما يستغل هذا النمط من التجانس الصوتي اللافت في مجال الدعاية والإعلانات. ويعثر الباحث في كتب البلاغة-خاصة في باب الأشكال البديعية- على كثير من أنماط التجانس الذي يؤدي إليه التلاعب المحبب بالعلاقة الصوتية بين الدوال. حيث ترد دوال متشابهة لأداء مدلولات متغايرة. فتتكرر الكلمة بمعان مختلفة، وتكرر كاملة مرة ومكونة من أجزاء تنتمي لكلمات متجاورة مرة أخرى، إلى غير ذلك من أنماط التجنيس.

ب- القلب: ويتمثل في إعادة تنظيم العناصر التي تتكون منها الجملة مع الحفاظ على أصواتها وتغيير دلالتها. مثل «إذا لم يحدث ما ترضى فارض بما يحدث» وهو الذي يسمى في البلاغة العربية بالعكس أو التبديل، ويمثلون له بقول المتنبي:

فلا مجد في الدنيا لمن قل ماله

ولا مال في الدنيا لمن قل مجده

وقد يسمى في بعض الأحيان بالرجوع، وهو العود على الكلام السابق بالنقض لنكتة-كما يقولون-ويمثلون له بقول الشاعر:

أليس قليلا نظرة إن نظرتها

إليك؟ وكلا: ليس منك قليل

ويلاحظ أن شرط اعتبار هذا القلب من الأشكال الصوتية-لا النحوية ولا الدلالية-أن تعاد الكلمات بألفاظها، ممل يجعل القيم الصوتية وتكرارها هو الخاصية المميزة للتكوين اللغوي.

جـ- الحزم الصوتية: وتتمثل في بث مجموعة من الأصوات المكورة في

نسيج الخطاب لإثارة طاقتها الإيحائية الكامنة، وتفجير إمكاناتها الرافرة. ويتجسد ذلك على وجه الخصوص في الشعر حيث تنحو اللغة إلى تجاوز طابعها الاعتباطي المتعسف في العلاقة بين الصوت والمعنى أو الدال والمدلول. وكثيرا ما نجد النقاد يتوقفون عند تحليل أثر خاص ناجم عن موسيقى الكلمات ذي طبيعة بصرية أو لونية، مما يعود إلى فكرة رمزية الأصوات الشهيرة. ومن الممكن بمتابعة الجهد التحليلي في رصد هذه العلاقات وتصنيفيا أن يصل البحث إلى تحديد عمليات التداخل والتلازم بين الدوال والمدلولات، بما يؤدي إلى العثور على هياكل القيم الثقافية الكامنة والمولدة لحس التمازج بين الضوء والموسيقى في بنية اللغة الشعرية.

2- الأشكال النحوية:

لاحظنا من قبل صعوبة وضع حدود فاصلة دقيقة بين المستويات المختلفة، لأنها غالبا ما تتقاطع. فكثير من الأشكال النحوية قد تتكرر فيها بعض الأصوات أيضا، لكن دون أن يصبح ذلك هو العنصر المهيمن عليها، مما يجعلنا نضعها في الموقع الذي يستجيب لخاصيتها الغالبة. ونجتزئ من إمكانيات الأشكال النحوية ثلاثة أنماط هي:

أ- أشكال حذف الكلمات: وتتمثل في اختزال بعض عناصر الجملة اللازمة في السياق العادي. على أن يفهم معنى العنصر المحذوف نتيجة لضرورة استقامة السياق النحوي والدلالي. وهو شكل عام في جميع اللغات. ويسمى في البلاغة العربية بمجاز الحذف أو الإضمار مثل قول أبي العلاء:

زارت عـــــلــــيـــــهـــا لـــــلـــــظـــــلام رواق

ومــــن الــــنــــجــــوم قــــلائــــد ونــــطــــاق

وهو مجاز يعود إلى نزعة الاقتصاد في الكلام ما دام المقصود مفهوما من السياق. وقد يكون هذا الحذف في جملة تالية اعتمادا على وجود العنصر المحذوف في جملة سابقة دون أن يكون هناك ضمير عائد، فيتم اختزال عنصر من الجملة الثانية اعتمادا على وجوده في الأولى. وهذا كثير في اللغة الأدبية شعرية أم نثرية.

ويمكن أن يعتبر «الاشتغال» النحوي من قبيل الحذف أيضا؛ خاصة إذا أعملت الثاني اعتمادا على توضيحه اللاحق للأول فتحذف اللاحق منه. كما يمكن أن تحذف أدوات الربط في مثل هذه الجمل. مما ينتج نوعا من

سرعة الإيقاع وديناميكية التعبير. ويتم ذلك في الشعر أو النثر، خاصة عند تعداد بعض الدرجات للوصول إلى ذروة التعبير المتصاعد مثل: «تعال، اجر، طر، اخترق الجبال لي».

ب- أشكال إضافة الكلمات: والظاهرة العكسية للسابقة هي التي تتمثل في إضافة بعض الكلمات، مما يعد من قبيل الأشكال البلاغية النحوية التي تؤثر على تنظيم الخطاب الأدبي. وأهمها ما يلي:

- إضافة الاستهلال: وتسمى في بعض اللغات الأوروبية «Anofora» وتتمثل في تكرار بعض الصيغ أو الكلمات في مطالع الأبيات أو الفقرات، ويمكن التمثيل لها من الشهر العربي بالنموذج الجاهلي الشهير: قربا مربط النعامة مني الذي يتكرر في مطلع متوالية شعرية طويلة، أو تكرار كلمة «كأن» في مطلع مجموعة من الأبيات المتتالية في قصيدة شوقي عن أبي الهول.

- إضافة الختام: وتتمثل في تكرار مطلع الجملة في نهايتها، مما كان يسمى في البلاغة العربية بتشابه الأطراف، وأحيانا يسمى بالإرصاد ويمثلون له بقول زهير:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش

ثمانين. حولا-لا أبالك-يسأم

- إضافة الصلب: وهو ما يطلق عليه في البلاغة العربية التفويف، و يعني تكرار الأنماط النحوية في مجموعة من الجمل المتتالية، أو على حسب عبارة الخطيب القزويني «أن يؤتى في الكلام بمعان متلائمة في جمل مستوية المقادير أو متقاربتها» ويمكن أن تمثل له بقول شوقي:

الدين يسر والخلافة بيعة

والأمر شورى والحقوق قضاء

- التعداد: ويقابل ما يسمى في البلاغة العربية باستيفاء الأقسام. ويتمثل في تنظيم عناصر مختلفة تقدم هيكلا مغلقا. وعادة ما يستخدم هذا الشكل لتجميع ما تفرق ذكره من قبل. ويكتسب في الخطاب الشعري أهمية كبيرة لا تنبع من طبيعته الفكرية بقدر ما تعدر تحقيقا لعنصر التعالق في ختام المقطوعة الشعرية للوحدات المبثوثة خلالها. وقد رصد النقاد نوعين من هذا الشكل يميزان مرحلتين مختلفتين في التاريخ الشعري:

إحداهما مرحلة «التعداد المتدرج» وهي التي كانت شائعة في الآداب

الكلاسيكية. والثانية هي «التعداد الفوضوي» وهي السائدة في مذاهب الشعر الحديث.

جـ-أشكال ترتيب الكلمات: وهي النوع الثالث من الأشكال النحوية، وتتمثل في حالات عدة نورد أهمها:

- التقديم والتأخير: والغريب أنه لم يظفر بتسمية اصطلاحية في البلاغة العربية بالرغم من أهميته كشكل بارز عندما يتم بطريقة مخالفة للاستخدام العادي بطبيعة الحال. ويتمثل في تغيير أماكن الكلمات. وذلك مثل تقديم الحال كقول السياب:

منطرحا أمام بابك الكبير

- الاعتراض: وهو أن يؤتى في السياق بجملة معترضة تفصل بين المتلازمين وذلك مثل قول طرفة بن العبد:

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى

-وحقك-لم أحفل متى قام عوّدي

وقد توسع بعض النقاد المحدثين في مفهوم الاعتراض، حتى أدخلوا فيه أنماط التنويع في التنظيم النحوي للجمل. خاصة إذا دخل نوع جديد مثل جملة فعلية ضمن منظومة متوالية من الجمل الاسمية.

- الالتفات: وهو استئناف نظام جديد في توالي الجمل يخالف السابق.

ويحدث في الضمائر والأفعال وأنواع الجمل. وهو الذي كان يصفه بعض اللغويين القدماء بأنه من شجاعة العربية، وإن كان غير قاصر عليها. ويتصل بتوزيع وتنويع النسق النحوي بطريقة تنتج شكلا بلاغيا جديدا.

- التوازي: وهو من أشكال النظام النحوي الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي، بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب.

وقد يسمى التشاكل. وهو ظاهرة جوهرية في لغة الشعر انتبه إليها «جاكوبسون Jakobson» بقوة. واعتمد عليها «ليفين. Levin, S» في تحليله لأشكال التزاوج الشعرية. وهو فيما يبدو أداة رئيسية في نسيج اللغة تضمن دوام الرسالة الشعرية في الذاكرة. وكان القدماء يحتفلون به ويعولون عليه. ومن نماذج ذلك ما يحكيه الآمدي في موازنته (ص 45) من أنه قد أخذ على الفرزدق قوله في المدح:

إذا الــتــقــت الأبــطـــال أبــصـــرت وجـــهـــه
مــضــيــئــا وأعـــنـــاق الـــكـــمـــاة خـــضـــوع

فقالوا: أساء القسمة وأخطأ الترتيب. وإنما كان يجب أن يقول أبصرته ساميا وأعناق الكماة خضوع. أو أبصرت لونه مضيئا وألوان الكماة كاسفة.

بيد أن هذا اللون من التوازي سطحي مبتذل كما يقول النقاد المحدثون. وكلما كان التوازي عميقا متصلا بالبنية الدلالية كان أحفل بالشعرية. وأكثر ارتباطا بالتشاكل المكون للنسيج الشعري في مستوياته العديدة. وإذا كانت الأوزان الشعرية هي مرتكز هذا التوازي على المستوى الصوتي فإن أنماط الجمل النحوية وأطوالها وعلاقاتها ومواقع عناصرها هي التي تعد مظهر تحققه عل المستوى النحوي، مما يدخل فيما سمي بنحو الشعر، وتؤدي ملاحظته ورصده إلى تكوين أجرومية للصيغ الشعرية كان التراث العربي فيما يبدو حافزا لاكتشافها في الشعرية الحديثة كما شرحنا في غير هذا المكان.

3- الأشكال الدلالية:

وهي التي تعد عادة محور التصنيفات البلاغية، وأهمها المجاز بأنواعه المختلفة. ويلاحظ أن التعريف الكلاسيكي للمجاز ينص على وجود عنصر الاستبدال والإحلال فيه. سواء كان يتصل بكلمة أو جملة. وسواء سمح السياق بتجاور المعاني، مع أولوية بعضها على البعض الآخر مثل الكناية، أم كان يقطع بقصدية أحدها واستبعاد الآخر كما في الاستعارة. فاللغة الأدبية تخلق باستمرار معاني جديدة، وتداعيات أخرى لمعاني قائمة عن طريق إجراءات تغير المعنى التي تمضي متلازمة مع استبدال الكلمات. فبدلا من كلمة (أ) نجد في النص الأدبي كلمة تحل محلها. وتقوم هذه الكلمة الثانية بإثارة معنى الكلمة الأولى التي تربطها بها علاقة دلالية. وذلك عن طريق التوافق في بعض عناصر الدلالة أو التشابه في مجال المشار إليه. من هنا فإن الكلمة الماثلة في النص تجبر المتلقي على إحالتها إلى الأولى، مستعينا في ذلك بمقتضيات النظام اللغوي للدلالة. أو بطبيعة معرفته للعالم الخارجي، حتى يجد كلمة (أ) المعنية ويبني الدلالة الفعلية للنص على أساسها. واللغة مفعمة بمثل هذه الإجراءات، فإذا سمعنا شخصا يصف فتاة بأنها «جوهرة» بنينا دون مجهود يذكر معنى كونها «ثمينة أو عظيمة القيمة

ورائعة» عن طريق ملاحظة العلاقة في نظامنا اللغوي بين معنى الجوهرة والشيء الثمين الجميل. فنكون قد جعلنا كلمة «جوهرة» وهي (ب) مكان كلمة «فتاة» وهي (أ) بحكم العلاقة الدلالية التي تجمع بينهما في نظامنا اللغوي. وإن كان هذا الربط لا يؤثر على قيمة الفتاة فحسب، بل يشير أيضا إلى تفاعله مع قيمة الجوهرة التي تكتسب قدرا من الحيوية والنضرة بهذا الربط. ولكي نلمح هذا التفاعل بشكل أوضح نقرأ بيت ناجي في حديثه عن منزل الحبيبة: «هذه الكعبة كنا طائفيها» فنجد أنه في الوقت الذي أضفى فيه مسحة من القداسة على منزل الحبيبة باستعارة كلمة «كعبة» له، قد خفض نسبيا من درجة قداسة كلمة «كعبة» في نظامنا اللغوي والقيمي باستخدامه لهذا ا لتقابل، نتيجة للتفاعل الاستعاري بين الطرفين كما شرحناه فيما سبق.

وما يعنينا الآن هو أن، نلاحظ أن اللغة مليئة بهذه المجازات والعلاقات. ومنذ «سوسيير Saussure, F.» ونحن نعرف أن نظام العلاقات اللغوية يعتمد على محورين: أحدهما استبدالي والآخر تركيبي سياقي. وكل كلمة تكتسب قيمتها ودلالتها من وضعها في نظام هاتين العلاقتين. وما تفعله اللغة الأدبية هي أنها تقوم بتكثيف وتوظيف هذه الممارسات المجازية. مما يجعل الاستبدال فيها أصعب منالا وأعز مطلبا. وذلك نتيجة لتوخي العلاقات البعيدة، أو لارتباطها بمنظومات قيمية ثقافية ليست في متناول الجميع. مما يجعلنا لا نستطيع ملاحظة العلاقة بين(أ) و (ب) إلا إذا عرفنا النظام الذي يجمعهما. وغالبا ما يعود هذا النظام إلى شفرات خاصة بالأدب ذاته. وهنا تكمن خصوصية المجاز الأدبي الداخلية ذات الصبغة الجمالية الحميمة، حيث تصبح العلاقة متجددة ومبتكرة. ومن ثم فإن كثيرا من المجازات الأدبية لا تلبث أن تفقد بكارتها وتتحول إلى علاقة آلية، وهذا ما حدث في اللغة العربية مثلا عند استعارة اللآلئ للأسنان والسهام للرموش والبدر للوجه، مما يجعلها تتحول إلى معان شبه معجمية.

ومع أن البلاغة الكلاسيكية قد تبينت بوضوح الأقسام الداخلية لأنواع المجاز فإن الألسنية الحديثة ومعها البلاغة الجديدة هي التي تحدد أنظمتها وأنساقها الكلية وطريقة قيامها بوظائفها في إطار مفاهيم الأبنية المتعالقة. هكذا نجد الأسلوبين يميزون بين التغييرات الدلالية الناجمة عن ظاهرة

المشابهة، وهي الاستعارية. وتلك التغييرات الدلالية الناجمة عن المجاورة، وهي الخاصة بالكناية وبعض أنواع المجاز المرسل. والأولى تتصل بالمحور الاستبدالي المتعلق باختيار العناصر الدلالية، أما الثانية فترتبط بالمحور التركيبي المتعلق بتأليفها في السياق. وكل منهما يرتبط بنوع خاص من الكفاءة اللغوية المتصلة بمنطقة معينة في مخ الإنسان، كما أثبت ذلك «جاكوبسون» في بحثه الذي أشرنا إليه عن الحبسة.

وعلى هذا فإن أبرز الأشكال البلاغية الدلالية، وهي تتضمن التشبيه منذ أرسطو وتختزل بعض أطرافه. ولها أدبيات فائقة في النقد والألسنية الحديثة كما مر علينا من قبل، كما أن لها وظائفها الهامة في التكثيف الأسلوبي والتفاعل الدلالي وتعديل نظام القيم الثقافية. وإذا كانت البلاغة العربية قد أولت عناية خاصة للاستعارة وأقسامها من تصريحية ومكنية، وأصلية وتبعية، طبقا لأساسها النحوي والدلالي معا، فإن ذلك قد تم على أساس منطقي يلتمس في الأدب مجرد شاهد على ما تفضي إليه القسمة العقلية. ولم يخطر لدى أحد من البلاغيين القدماء أن يتناول نصا شعريا كاملا ويستخرج منه أنواع الاستعارة ويقيس معدلات تكرار كل نوع وعلاقتها باتجاه الشاعر وعصره وثقافته حتى ينتهي إلى ملاحظات علمية حقيقية عن درجة شيوع هذه الأنواع أو يختبر «ميكانيزمها» الوظيفي في الدلالة الشعرية. لأن ذلك ببساطة لم يكن واردا في التفكير العلمي لتلك العصور. ولو فعل للاحظ مثلا أن الاستعارة المكنية تظفر بنصيب الأسد لدى مجموعة الشعراء المحدثين في العصر العباسي ابتداء من مسلم وأبي تمام لدورها البارز في عمليات التشخيص والتجسيد. وهنا يأتي دور الدراسة البلاغية الحديثة التي تعتمد على الخطاب وتنطلق من النص وترصد الظواهر وشيوعها وتطورها لدى الاتجاهات والعصور المختلفة.

وتأتي بعد ذلك أنواع المجاز المرسل بعلاقاته المتعددة من كلية وجزئية، وحالية ومحلية، وسببية والية وغيرها. وهي ذات طبيعة دلالية محدودة في صميمها. وتختلف اختلافا بينا في الاستعمال النثري عنها في الشعر ولغته. وجدير بالبحث البلاغي والأسلوبي الحديث أن يأخذ في تصنيف شبكاتها وقياس معدلات تكرارها في الأنماط الأدبية المختلفة، ودرجة القرابة بينها وحالات الكناية والرمز والتعويض والإيحاء في اللغة العربية، ولا يتأتى ذلك

إلا باختبار الأساليب والاستخدامات النصية المحددة. ويمكن استخلاص مؤشرات علمية بالغة الأهمية عن مدى انتشار هذه الأشكال في الشعر والنثر عبر العصور المختلفة. مما قد يعدل جذريا من نظرتنا إليها ويعيد تنظيم واقع الخرائط البلاغية طبقا للفضاء النصي، وعندئذ يمكننا التحقق من صحة ما يقوله بعض النقاد من غلبة هذه الأشكال في النصوص الروائية والسردية لارتباطها بالمنظور الواقعي في التعبير، أم أن ذلك يختلف من أفق ثقافي إلى آخر طبقا للحساسية الجمالية. وإذا كانت الكناية والمجاز المرسل يعتمدان على علاقة التجاور فإن هناك من يرى أن هذا التجاور يتصل بالنسق الدلالي للمعاني، وليس بالتماس الحسي في العالم الخارجي المشار إليه فحسب. وبهذا المفهوم الموسع يمكن لنا أن ندمج الكناية مع المجاز المرسل لو اتفقا في التحليل والتوظيف. بل إن بعض البلاغيين الجدد يرون أن الاستعارة ذاتها تتألف من درجتين من المجاز المرسل الذي يقوم على الكلية والجزئية بمعناهما المنطقي لا المادي. إذ أنها تعتمد على تلاقي الطرفين في عدد من العناصر الدلالية الجزئية. فإذا استعملنا كلمة أسد للدلالة على الرجل الشجاع فإن ذلك يعود إلى أن مفهوم الشجاعة إنما هو جزء من مفهوم كل من الأسد والرجل الشجاع معا، مما يتضمن مجازين مرسلين في الآن ذاته.

ويرى بلاغيون آخرون أن المجاز المرسل يتصل بالتجاور في العلاقات الخارجية للمشار إليه في الواقع. فهو يدل إذن على العلاقة بين الأشياء وليس بين المعاني. فعندما نقول «إننا نعيد قراءة الجرجاني» ونقصد كتبه بالطبع فإن التعديل الدلالي لم يمس كلمة الجرجاني التي ظلت تشير إلى المؤلف ذاته، وإنما يتعلق فحسب بطريقة ذكر المؤلف وقصد ما أنتجه من كتب للعلاقة الحسية الخارجية بينهما؛ أي أن التعديل يتصل بالمشار إليه.

وهناك كثير من الأشكال البلاغية الأخرى التي تدخل في نطاق الأشكال الدلالية، من أهمها التورية والطباق والسخرية والمفارقة والمبالغة. وينبغي عند دراستها رصد آليتها الدلالية ونظام التداعيات التي تخضع لها وقياس درجة اتساعها في النص والرقعة التي تشغلها فيه. وذلك للتمييز بين «الأشكال الموضعية» التي تتعلق بالتعبير المفرد. والأشكال «عبر النصية» التي تسري في مساحة كبيرة من النص، وربما تشغله بأكمله. مما يرتبط

بالأبنية الصغرى والكبرى للنصوص. فهناك فرق هائل بين استخدام رمز جزئي في سياق تعبيري محدد، واستخدام رمز ماثل وراء نسق كامل من العلاقات الممتدة على طول النص الأدبي. وعندئذ يتأكد لدينا ما ذكرناه من قبل من أن المنطلق العالمي للتحليل البلاغي الحديث يختلف جوهريا عن البلاغة القديمة في رصدها للأشكال المختلفة كجزئيات متشذرة لا علاقة بينها ولا تفاعل فيها. بحيث تبدأ البلاغة الجديدة من النص لتقوم بتحليله ورصد مكوناته ورسم درجات كثافته وأنماط توظيفه لمختلف الأشكال الفعلية.

وهناك ملاحظة هامة ينبغي أن ندرجها في هذا الإطار التحليلي للأشكال، وهي تتصل بضرورة استخدام ما يطلق عليه في البلاغة الجديدة «بالقراءة الجدولية Lec-ture, distributionnel, tabulaire» للنص الأدبي. وهي قراءة تمضي في المستويين الأفقي والرأسي له. ولا تكتفي بإحصاء الأشكال البلاغية في النص وقياس درجة كثافتها وتعالقها، وإنما تأخذ في حسابها أيضا نظريات الازدواج والتوازي الدلالي التي أشرنا إليها من قبل، بحيث ترصد ترداد وترجيع العناصر الصوتية والدلالية في مواقع موزعة عل النص بأكمله. مما يخلق شبكة تشاكله البنيوي. ويتبين لنا حينئذ أن النص الشعري على وجه الخصوص لا يدين في وجوده للأشكال البلاغية فحسب، بقدر ما يدين لبنيته ذاتها. وهي تلك البنية المركبة من الازدواج والتشاكل والارتباط الحميم بين الصوت والدلالة. والتوزيع المنتظم للعناصر طبقا لما كان يسميه الشكليون الروس بالدفقة الإيقاعية، التي تصنع الأوزان من ناحية، ولما يطلق عليه علماء السيميولوجيا المحدثون الطابع الأيقوني في الاستخدام اللغوي للشعر من ناحية ثانية.

إن هذه القراءة الجدولية للنصوص تبعد بنا عن المنطلقات القديمة وتعدل من نظرتنا لطبيعة اللغة الأدبية وكيفية أدائها لوظائفها الجمالية؛ كما أنها الوسيلة المثلى لاكتشاف الأنماط والأساليب الإبداعية ووصفها بطريقة علمية مضبوطة. (62-172).

وقد أفضى النموذج اللغوي في تحليل الأشكال الأدبية والبلاغية بتجلياته المختلفة إلى تكوين ما يسمى «بمكعب البنية النصية» غير أنه يتعين علينا أن نقدم له بشرح موجز لمفهوم الأبنية العليا لأنماط النصوص، على أن نعود لاستيفائها بالتفصيل في الجزء التالي المخصص لمبادئ وتجليات علم

النص. ولعل أبسط طريقة لتوضيح الأبنية العليا لأنماط النصوص تطبيقها على السرديات ؛ لأن حكاية ما يمكن أن تدور حول موضوع محدد، وليكن واقعة سرقة مثلا، إذ أنه بالإضافة إلى تضمن النص لهذا الموضوع الكلي فإن له خاصية كلية في الوقت ذاته وهي أنه «قصة» ؛ بمعنى أنه بعد أن نسمع قصة أو نقرأها فإننا نعرف أن الأمر يتعلق بقصة، وليس بإعلان أو محاضرة مثلا. ولكي نوضح أن موضوع القصة أو هدفها يختلف عن بنيتها المعهودة ويمثل شيئا مستقلا عنها يمكن أن نتصور نصا آخر يتناول السرقة أيضا، ولكنه ليس قصة على الإطلاق. وذلك بأن يكون تقريرا بوليسيا، أو شهادة قضائية مقدمة عنها. أو بيانا بالأضرار الناجمة عن السرقة أعده مندوب شركة التأمينات وأرفق به بلاغ الشرطة. هذه الأنماط المختلفة من النصوص تتميز فيما بينها، لا بالوظائف التواصلية المتعددة فحسب، وإنما أيضا بوظائفها الاجتماعية، وبأنها تمتلك فضلا عن ذلك أنماطا مختلفة من التراكيب والأبنية.

ويطلق مصطلح الأبنية العليا على الأبنية الكلية التي تحدد خواص نمط معين من النصوص. وعلى هذا فإن البنية القصصية بنية عليا، وهي مستقلة عن المضمون، أي عن البنية الكبرى لقصة معينة. وبالرغم من أننا نلاحظ أن الأبنية العليا تفرض بعض التحديدات على مضمون النص، فإنه يمكن القول بطريقة تقريبية بأن البنية العليا تتصل بشكل النص، بينما نجد أن هدفه أو موضوعه أي بنيته الكبرى تتصل بمضمونه. ولا يؤدي هذا بالطبع إلى الفصل القديم بين الشكل والمضمون، لأننا نعمل في إطار التركيب البنيوي الداخلي للنص، وإنما هو تحديد لمجالات النظر في النصوص. وعلى هذا فإن الحادثة الواحدة-مثل السرقة التي أسلفنا الحديث عنها- يمكن أن تصاغ في أشكال نصية مختلفة طبقا للسياق التواصلي.

وإذا كانت الأبنية البلاغية-على مستوى الجمل والمتتاليات-تعد مدخلا لتحديد الأبنية العليا، بغض النظر عما تستخدمه من مبادئ لغوية محددة. فإن الأبنية العليا التقليدية لا تتسع لها سوى مجالات البلاغة والفلسفة وفن الشعر من العلوم القديمة. أو بعض العلوم الحديثة التي تدرس الأبنية النصية المحددة للدعاية السياسية أو النصوص الإعلامية في علوم الاتصال المحدثة. هذا التوزيع للبحث في عمليات استخدام اللغة في النصوص يتم

تفاديه على وجه التحديد بتكوين علم النص وهو ذو صبغة عبر تخصصية، يتصدى لدراسة النصوص المختلفة وأبنيتها ووظائفها بمعايير علمية مشتركة. على أن الأبنية العليا، والأبنية الدلالية الكبرى للنصوص يتميزان بخاصية مشتركة ؛ إذ لا يتحددان بالنسبة لجمل أو لمتتالية معزولة من الجمل، وإنما بالنظر إلى النص كله، أو إلى أجزاء كبيرة منه على الأقل. وهذا سبب الإصرار على صفة الكلية والشمول لهذه الأبنية. على عكس الأبنية الموضعية أو الصغرى في مستوى الجمل. فعندما نقول عن نص ما إنه قصصي فإننا نشير إليه كله وليس إلى الجملة الأولى أو الثانية منه، ربما لا تكون جزءا من القصة باعتبارها كذلك. والأبنية العليا لا تسمح لنا بأن نتعرف على أبنية أخرى محددة وشاملة فحسب، بل تحدد في الآن ذاته النظام والترتيب الكلي لأجزاء النص. ومن هنا فإن البنية العليا ينبغي أن تتألف من وحدات ذات مراتب محددة مرتبطة بأجزاء النص المتراتبة. والتعبير الشكلي عن هذه المسألة يمكن أن يتم على النحو التالي: تنطبع البنية العليا في بنية النص ؛ أي أن البنية العليا هي نوع من الهيكل الذي يتخذه النص. وباعتبارها هيكلا للنص فإن المتحدث عند إنتاجه يرف أنه الآن سيحكي أو يكتب قصة مثلا، والمستمع أو القارئ لا يعرف الموضوع الذي يدور حوله النص حتى يفرغ من تلقيه، لكنه يدرك طيلة الوقت أن النص قصة.

وإذا كنا قد رأينا أن الأبنية العليا توجد بشكل مستقل إلى حد ما عن المضمون، وأن هذه الأبنية لا توصف باستخدام علوم النحو واللغة، فإن بوسعنا أن نضيف إلى ذلك بأن شخصا ما يمكن أن يتكلم ويفهم أية لغة دون أن يكون جديرا لهذا السبب ذاته بأن يحكي قصة ما بها. كما أنه ليس من المفيد للمتكلم أن يتقن قواعد النحو مثلا دون أن يعرف كيفية رواية الأحداث اليومية، أو يفهم بشكل صحيح ما يرويه له الآخرون. ومعنى هذا أنه ينبغي لنا أيضا أن نتقن القواعد التي تتبني عليها الأبنية العليا. وهذه القواعد تنتمي إلى مجال كفاءتنا اللغوية والتواصلية العامة. ولهذا فإن علماء النص يتوقعون أن يقع عدد من الأبنية العليا داخل الأنماط المتعارف عليها والتي يعرفها غالبية الجماعات اللغوية ؛ خاصة ممن ينتمون إلى مجال مهني واحد. (71-141).

لكن كيف يتأتى لنا أن نصف هذه الأبنية العليا التي تقوم عليها أنماط

النصوص المختلفة؟ إن التعرف بطريقة تجريدية على العمليات النصية ليس ملائما فحسب، بل هو ضروري كذلك. وربما كان هذا ناجما من أن الأبنية العليا ذاتها وهياكلها يمكن أن تتجلى بأنظمة سيميولوجية مختلفة ؛ فبنية حكاية ما ربما يتم التعبير عنها من خلال نص لغوي، أو عبر مجموعة من الرسوم، أو بفيلم سينمائي. ومعنى هذا أنه يتم الحفاظ تقريبا على البنية النمطية للحكاية-وهي التي نطلق عليها البنية الروائية لتفادي الخلط بينها وبين النص المحكي ذاته-في الرسائل المتعددة للأنظمة السيميولوجية. ويترتب على ذلك أن أي نظام من المقولات والقواعد الروائية النمطية التي تحدد البنية الروائية لا يمكن أن يتجلى بشكل مباشر، بل يحتاج دوما إلى نظام آخر، إلى لغة أخرى ثانوية للتعبير عنه.

والآن: كيف نصف شكليا بنية هذا النمط؟ إن هذا الوصف يمكن أن يتخذ خاصية حدسية إلى حد ما. كما كان يحدث مثلا في علم السرديات التقليدي، أو في طرائق البرهان. كما يمكن أن يتخذ شكلا صريحا كما نرى في نظرية الأجناس الأدبية وعلوم المنطق، ولكن الإجابة المنظمة عن هذا السؤال تتصل بالتعريف المتقدم: وهو أن البنية العليا نمط من الهياكل التجريدية التي تؤسس النظام الشامل للنص. وهي تتكون من مجموعة من المقولات التي تخضع في إمكانيات توافقاتها لقواعد عرفية قابلة للتحول. هذه الخاصية تتوازى مع النحو الذي نصف به الجملة، ونحن لذلك نتحدث عن شكل نصي، وتوحي لنا هذه الصياغة بأنه من الملائم للوصول إلى هذه الأنماط من النظم السيميولوجية المجردة أن نعثر على إجراءات تعمل بشكل مماثل للنحو والمنطق، مما يقتضي أن نحدد أولا :

أ- مجموعة من المقولات من أجل الأبنية العليا المختلفة.

ب- كما نحدد مجموعة من القواعد التي تحكم طرق توافق هذه المقولات فيما بينها بحيث يمكن لقواعد هذه التشكيلات مثلا أن تقول:

إذا كانت المقولات تتكون من (أ-ب-جـ) فإن ما يمكن تقبله من توافقاتها إنما هو (أ-ب) أو (ب-جـ) أو (أ-جـ) وليس (ب-أ) أو (جـ-ب) أو (ب) أ و (جـ-أ) أو (أ-ب-جـ) إلى آخره.

ولقد جربت اللغات المختلفة بعض هذه الظواهر والإمكانيات التوافقية في أنماط الوزن أو التقفية الشعرية مثلا. وبالإضافة إلى تلك المقولات

والقواعد التي تتولد منها الأبنية الأساسية الأولية للأنظمة المختلفة وتصفها بشكل مباشر فإن هناك قواعد أخرى للعلاقات القائمة بين هذه الأبنية وهي ما تسمى بقواعد التحويل.

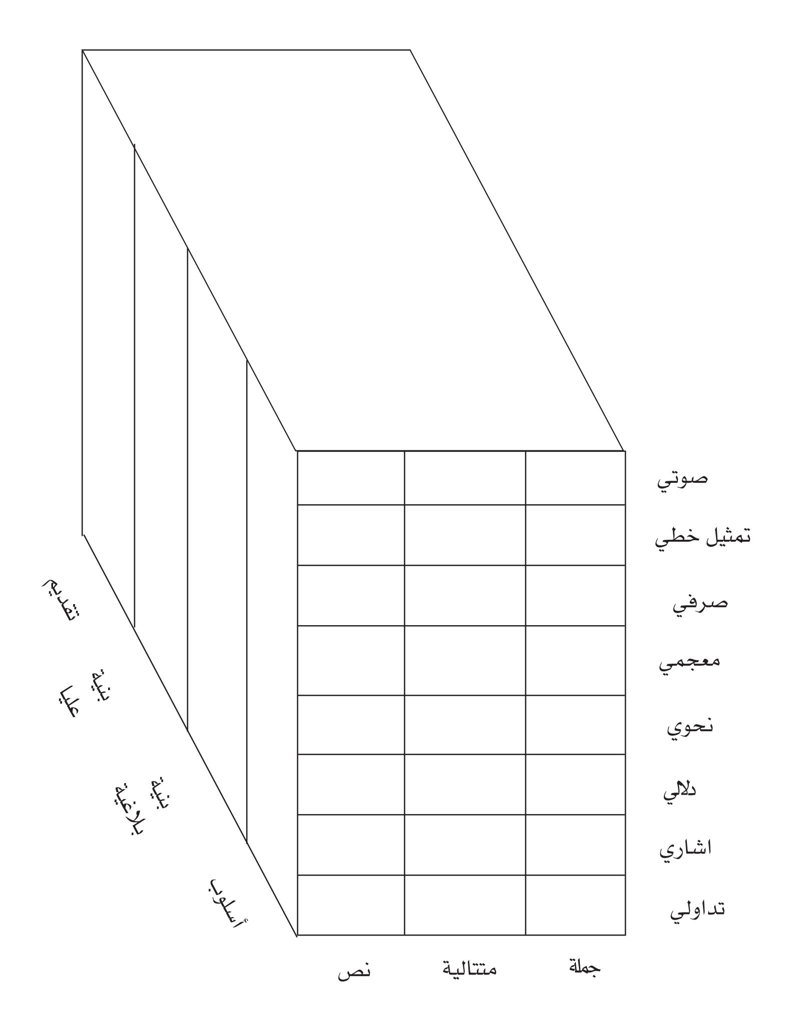
وعلينا أن نميز بين الأنماط المختلفة للأبنية العليا فبوسعنا مثلا أن نقوم بتقسيم مبدئي يعتمد أساسا له تلك الأبنية التي تتكون من أنظمة أولية مثل اللغة الطبيعية، إذ تتجلى عبرها الأبنية العليا، ونظم الوزن والإيقاع التي تقوم عليها فكرة النظم الشعري إنما تتبع جملة من التحديدات الداخلة على الأبنية الصوتية و الصرفية، وربما النحوية أيضا بشكل جزئي، للنص هذه التحديدات تقوم بشكل مستقل مبدئيا عن مضمون النص وعلى العكس من ذلك فإن المعتاد في البنية السردية أنها تتجسد عبر الأبنية الدلالية الكبرى للنص، كما أن بوسعنا أن نتوقع اعتماد بنية عليا أخرى على البنية التداولية للنص إذا كان حواريا، كما يحدث في متتاليات الأفعال الكلامية في مناقشة برهانية أو في مشهد مسرحي. (71-144).

وجملة الأمر في علم النص أنه إذا أردنا أن نقدم تلخيصا شاملا يصلح خريطة لأهم الأبنية النصية التي توضع بعد ذلك في سياقها التواصلي المتفاعل، فإن علينا أن نميز أولا بين أنماط النصوص المختلفة، وذلك لما لها من صلة وثيقة بالمقاييس المعرفية والتواصلية والاجتماعية والثقافية.

وقياسا على تقسيم العلوم المعتاد إلى نحو ونظرية لغة وفلسفة لغة وسيميولوجيا فإن علينا أن نميز في المقام الأول بين الأبنية النصية طبقا للمستوى الذي تقع فيه من صوتي ونحوي، ودلالي وتداولي. ثم علينا أن نميز داخل كل مستوى بين الأبنية الصغرى الموضعية والأبنية الكبرى الكلية، أي طبقا لامتداده والدائرة التي يشملها. ومن المعتاد في العلوم الأخرى أن نقابل تقسيمات مشابهة، فهناك في الاقتصاد مثلا التمييز بين الوحدة الاقتصادية الصغرى للأسرة والوحدة الكبرى للجماعة أو الإقليم أو الدولة أو مجموعة الدول.

كما يتم على كل مستوى تحليل إمكانية استخدام القواعد والمقولات المختلفة بطريقة دالة تنتج الأساليب المتعددة، وما ينجم عن ذلك من أبنية متميزة، سواء كانت موضعية أو كلية، أو عمليات تتجلى في الأبنية اللغوية للنص باعتبارها هياكل أو صيغ تم تحديدها عرفيا، مثل الأبنية البلاغية،

أو هي في سبيلها لتصبح كذلك وإذا كان وصف الأبنية النحوية للجملة جزءا داخلا في الوصف النصي فانه يتم تجاوزه في هذا المضمار لأنه الموضوع الخاص بالنحو، ولأن علم النص إذا كان يعتمد على اللغة فهو يهتم بالإجراءات الموسعة التي تشمل ما يتجاوز نطاق الجملة المحدود.



مكعب البنية النصية

وربما لوحظ أنه بقدر ما يبتعد علم النص عن الوصف اللغوي فان خطواته المنهجية وملاحظاته تصبح اكثر إبهاما واقل تنظيما فنحن نعرف مثلا عن دلالة المتتاليات النصية اكثر مما نعرف عن تداوليتها. كما نعرف عن الأبنية الأسلوبية والبلاغية اكثر مما نعرف حتى الآن عن الأبنية العليا الكلية لأنماط النصوص والخصائص الفنية الشاملة لها مثل طرق تقديمها وعوامل بروزها.

لكن الباحثين في علم النص يرون من الوجهة المنهجية أن الأبنية المهمة تجريبيا ونظريا هي تلك الأبنية النصية واللغوية التي تربطها علاقة وثيقة بخواص السياق المعرفية والاجتماعية والثقافية أي بالجانب التداولي.

ومع الأخذ في الاعتبار صعوبة التمثيل التخطيطي الدقيق للأبنية المعقدة فإن علماء النص قد تمكنوا من إدماج مجموعة من الأبنية النصية الأساسية وتمثيلها في هيكل تصويري، يعتمد على توظيف أبعاد ثلاثة هي:

المستوى، المجال، الشكل.

بحيث يتكون المستوى-وهو الأيمن-من ثماني درجات، والمجال-وهو الأوسط في الرسم-من ثلاث والشكل وهو الأيسر-مع أربع-مما ينتج في نهاية الأمر ستا وتسعين (96) وحدة، تتضمن عناصر البنية النصية، وما يقوم بينها من علاقات طبقا للشكل المرسوم في الصفحة السابقة (71-172).

4 نحو علم النص

النص وعلمه

تحديد النص وسياقه:

هناك تعريفات متعددة تشرح مفهوم النص «Texte» بصفة عامة. وأخرى تبرز الخواص النوعية الماثلة في بعض أنماطه المتعينة، خاصة الأدبية. لكننا لا نصل إلى تحديد واضح قاطع بمجرد إيراد التعريف ؛ بل علينا أن نبني مفهوم النص من جملة المقاربات التي قدمت له في البحوث البنيوية والسيميولوجية الحديثة. دون الاكتفاء بالتحديدات اللغوية المباشرة، لأنها تقتصر على مراعاة مستوى واحد للخطاب، هو السطح اللغوي بكينونته الدلالية. من هنا فإن تعريف «جوليا كريستيفا» «Kristiva, J»- على تشابكه-قد ظفر باهتمام خاص، لأنه يطعن في كفاية النظر إلى هذا السطح ويبرز ما في النص من شبكات متعالقة.

فهي ترى أن النص أكثر من مجرد خطاب أو قول. إذ أنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية؛ بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة، لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها. وبهذه الطريقة فإن النص «جهاز عبر لغوي. يعيد توزيع نظام اللغة،

بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها. والنص نتيجة لذلك إنما هو عملية إنتاجية، مما يعني أمرين:

1- علاقته باللغة التي يتموقع فيها تصبح من قبيل إعادة التوزيع (عن طريق التفكيك وإعادة البناء). مما يجعله صالحا لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له.

2- يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى؛ أي عملية «تناص» Inter Textualite» ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة، مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه. (60- 15). وترتبط بهذا المفهوم عند «كريستيفا» فكرة النص باعتباره «وحدة أيديولوجية Ideologeme» على أساس أن إحدى مشكلات البحث السيميولوجي حينئذ تصبح طرح التقسيم البلاغي القديم للأجناس الأدبية، لتحل محله عمليات تحديد لأنماط النصوص المختلفة. بالتعرف على خصوصية النظام الذي يهيمن عليها، ووضعها في سياقها الثقافي الذي تنتمي إليه. وبهذا فإن التقاء النظام النصي المعطى-كممارسة سيميولوجية-بالأقوال والمتتاليات التي يشملها في فضائه، أو التي يحيل إليها فضاء النصوص ذاتها يطلق عليه «وحدة أيديولوجية».

وهذه الوحدة هي وظيفة التناص التي يمكن قراءتها مجسدة في مستويات مختلفة، ملائمة لبنية كل نص، وممتدة على مداره. مما يجعلها تشكل سياقه التاريخي والاجتماعي. (60-16).

ويعلق «بارت Barths» على هذا التحديد للنص مشيرا إلى أن نظرية النص هي أولا نقد مباشر لأية لغة واصفة. أي أنها مراجعة لعملية الخطاب. ولذلك التمست تحولا علميا حقيقيا. وإذا كان النص يمكن أن يتضح في تقديره بتعريف؛ فإنه أيضا، وربما بالأحرى-يتضح بمجاز. وتعريف «كريستيفا» يستخدم جملة من المفاهيم النظرية التي تدين لها النظرية النقدية. مثل الممارسات الدلالية وتخلق النص والتناص. فالنص ممارسة دلالية منحها علم العلامات-أو السيميولوجيا-امتيازا. لأن عملها الذي يتم بواسطته اللقاء بين الفاعل واللغة عمل مثالي. وإن وظيفة النص هي التي تجسد مسرحيا هذا العمل. وإذا تساءلنا عن الممارسة الدلالية فهي نظام

متميز، خاضع للتصنيف، يعيد للكلام طاقته الفاعلة. ولكن الذي يتطلبه ذلك المفهوم ليس مجرد فعل إدراك، بل هو متعدد الجوانب. وليس هناك من يطمح بقصر عملية الاتصال على الترسيمة الكلاسيكية البسيطة التي اعتمدتها الألسنية، وهي الباث والقناة والمتلقي، إلا إذا اعتمد على ما ورائية الفاعل التقليدي، أو على التجريبية. والنص عملية إنتاج. وذلك لا يعني أنه ناتج لعمل فحسب مثل الذي تتطلبه تقنية السرد والتصرف في الأسلوب. ولكنه الفضاء ذاته حيث يتصل صاحب النص وقارئه. النص يعتمل طوال الوقت ومن أنى تناولناه. ولو كان مكتوبا مثبتا فهو لا يكف أيضا عن التفاعل وعن تعهد مدارج الإنتاج. لكن: ماذا يتفاعل فيه النص؟ اللغة. إنه يفكك لغة الاتصال، لغة التمثيل أو لغة التعبير، ويعيد بناء لغة أخرى ذات حجم، دون عمق ولا سطح. لأن اتساعها ليس اتساع الشكل أو الإطار للوحة الفنية. ولكنه اتساع الحركة التركيبية. لا حدود له منذ أن نخرج عن إطار الاتصال الشائع، وعن حدود المشابهة القصية أو الخطابية. (24-93).

وقد تبلور هذا المفهوم للنص عند «بارت»في بحث كتبه عام 1971 م بعنوان «من العمل إلى النص». وقدم فيه نظرية مركزة عن طبيعة النص من مفهوم تفكيكي «Deconstruire» في الدرجة الأولى يمكن إيجازها في النقاط التالية:

1- في مقابل العمل الأدبي المتمثل في شيء محدد نقترح مقولة النص التي لا تتمتع إلا بوجود منهجي فحسب. وتشير إلى نشاط ؛ إلى إنتاج. وبهذا لا يصبح النص مجربا، كشيء يمكن تمييزه خارجيا. وإنما كإنتاج متقاطع. يخترق عملا أو عدة أعمال أدبية.

2- النص قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم.

3- يمارس النص التأجيل الدائم. واختلاف الدلالة. إنه تأخير دائب. فهو مبني مثل اللغة، لكنه ليس متمركزا ولا مغلقا. إنه لانهائي. لا يحيل إلى فكرة معصومة. بل إلى لعبة متنوعة ومخلوعة.

4- إن النص وهو يتكون من نقول متضمنة، وإشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة تكتمل فيه خريطة التعدد الدلالي. وهو لا يجيب

على الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها.

5- إن وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص. فهو لا يحيل إلى مبدأ النص ولا إلى نهايته. بل إلي غيبة الأب، مما يمسح مفهوم الانتماء.

6- النص مفتوح. ينتجه القارئ في عملية مشاركة. لا مجرد استهلاك. هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة. وإنما تعني اندماجهما في عملية دلالية واحدة. فممارسة القراءة إسهام في التأليف.

7- يتصل النص بنوع من اللذة المشاكلة للجنس. فهو واقعة غزلية. (63-147).

وتعد مجموعة هذه المفاهيم لونا من التطبيق المبكر للتفكيكية التي ازدهرت فلسفيا بعد ذلك عند «دريدا» «Derrida, J» وإن كانت تفتح آفاقا حركية متجاوزة لمفهوم النص بالتركيز على «ديناميكيته» إلا أنها لا تعيننا كثيرا في عملية بناء مفهومه. مما يدعونا لالتماس منظور مغاير لتحديد النص.

وهنا تبرز أهمية المنظور اللغوي الذي يمنحنا بعض المؤشرات الضرورية لتكوين فكرة واضحة عن النص عموما قبل أن نتطرق إلى مشكلات النص الفني والأدبي بتعقيداتها النوعية. وحينئذ نرى أن الخاصية الأولى لتحديد النص هي الاكتمال، وليس الطول أو الحجم المعين. وقد كان اللغوي الكبير «هيلميسليف» «Hjelmslev,1» يقول إن أبعاد العلامة لا تمثل منظورا مناسبا لتحديدها. بحيث نجد أن كلمة واحدة مثل «نار» يمكن أن تكون علامة، في مقابل عمل روائي ضخم مثلا. فكل منهما يمكن اعتباره «نصا». وذلك بفضل اكتماله واستقلاله بغض النظر عن أبعاده أو مدى طوله. بحيث يمكن أن يقال إن هذه الأبعاد تتوقف على التحليل ولا تمس في شيء تعريف الموضوع. وفي هذا الصدد يقول أحد اللغويين المحدثين: إن مفهوم النص يعني أن التحليل يبدأ بالوحدة الكبرى التي ترسم حدودها عن طريق تعيين الفواصل والقواطع الملموسة لاتصالها. ومعنى هذا أن علينا أن نضحي بفكرة الطول في سبيل الوصول للنص المستدير المكتمل، الذي يحقق مقصدية قائلة: في عملية التواصل اللغوية. وقد تستخدم في هذا المجال فكرة «انغلاقه على نفسه» كمحور لتحديد هذا الاكتمال. لا بمعنى عدم قبوله للتأويلات المختلفة، وإنما بمعنى اكتفائه بذاته. فيصبح النص هو «القول

اللغوي المكتفي بذاته، والمكتمل في دلالته». وما لا يحقق هذا الشرط-مهما كان طوله-لا يعتبر نصا. وعندئذ يصبح التحليل هو مقياس الوحدة الكبرى النصية التي تقوم كمنطلق لا محيد عنه لفحص ما تحتها من مستويات (19-57).

ونلاحظ على الفور أن هذا التحديد ينطبق على المجال اللغوي البحت، مما لا يكفي لتعريف النص الأدبي، حيث ينبغي أن نأخذ في الاعتبار ما يسمى بالبنية العليا وهي طبيعة الأعراف والشفرات النوعية للأدب كما أشرنا إليه من قبل. فإذا كان النص اللغوي يتحدد بأنه إنتاج مباشر لعمليات الكلام، ويتشكل في جملة من الدوال والمداخلات، فإن اللغة الأدبية التي تتمتع بوضع فردي خاص من الوجهة السيميولوجية تجعل النص الأدبي لا يمكن اعتباره مجرد ممارسة متعينة للنص اللغوي. بل هو رسالة ناجمة عن نظام محدد من المفاهيم والشفرات. وبالفعل فإننا بدون أن ننسى المستوى التعبيري للغة الأدبية-الذي يعتمد على الشفرة اللغوية-لابد أن نبرز في النص الأدبي الخواص الناجمة عن توافق جملة من عمليات التشفير، وعلاقاتها الجدلية وتراتبها البنيوي. مما يجعلها تؤلف شفرة أدبية عامة يعتمد عليها في تحديد الأجناس أو العصور الأدبية على سبيل المثال.

ومعنى هذا أننا عندما نتحدث عن «نص أدبي» فإننا نحيل إلى أفق أو فضاء خاص له حدود معينة. وتتجلى في هذا الفضاء-بطرق متفاوتة في الصفاء-مجموعة من الدلالات التي يسمح بها النص. وهي دلالات يتعين على القراءات النقدية تحديد مكوناتها وكشفها وتفسيرها بمنظور أسلوبي أو بنيوي أو سيميولوجي. حيث تمثل شبكة من التقنيات الفنية المحددة، مثل الاستعارات والرموز، وأشكال التكرار والتوازي وأبنية الإيقاع، والصور النحوية والشفرات السردية المختلفة. مما يتميز به النص الأدبي عن النصوص اللغوية الصرفة. ويدعو قارئه إلى أن يتبين فيه دلالات مفتوحة ؛ غير أحادية. منسجمة مع شكل الخطاب، ومرتبطة في الآن ذاته بطبيعته ا لتعددية. (65-99).

ويتخذ الباحث السيميولوجي الروسي «لوتمان Lotman, L» منظور أكثر شمولا عندما يدرج مفهوم النص في تصوراته الكلية عن الفن. فيرى أن تحديد النص يعتمد على المكونات التالية:

1- التعبير: فالنص يتمثل في علاقات محددة، تختلف عن الأبنية القائمة خارج النص. فإذا كان هذا النص أدبيا فإن التعبير يتم فيه أولا من خلال علامات اللغة الطبيعية. والتعبير-في مقابل اللا تعبير-يجبرنا على أن نعتبر النص تحقيقا لنظام، وتجسيدا ماديا له. وطبقا لثنائية «سوسيير Saussure الشهيرة التي تضع الكلام مقابل اللغة فإن النص ينتمي دائما إلى مجال الكلام التنفيذي الفردي.

2- التحديد: فالتحديد لازم للنص. وهو بهذا المعنى يقوم في مقابل جميع العلامات المتجسدة ماديا والتي لا تدخل في تكوينه. طبقا لمبدأ التضمن وعدم التضمن. كما أنه من ناحية أخرى يقوم في مقابل جميع الأبنية التي لا يبرز فيها ملمح «الحد»، مثل أبنية اللغات الطبيعية ذات الخواص غير المحدودة والمفتوحة لنصوصها اللغوية المتكاثرة. وبالرغم من ذلك فإن نظام اللغات الطبيعية يحتوي على أبنية تدخل فيها بوضوح مقولة التحديد مثل الكلمة والجملة. ومن هنا فإنهما يحتلان مركزا مرموقا في تكوين النص الفني، وذلك للتشاكل الذي لوحظ بين النص الفني والكلمة. وكما برهن الباحثون فإن النص يحتوي على دلالة غير قابلة للتجزئة مثل «أن يكون قصة» أو «أن يكون وثيقة» أو «أن يكون قصيدة» بما يعني أنه يحقق وظيفة ثقافية محددة وينقل دلالتها الكاملة. والقارئ يعرف كل واحد من هذه النصوص بمجموعة من السمات. ولهذا السبب فإن نقل سمة ما إلى نص آخر إنما هو وسيلة جوهرية لتكوين دلالات جديدة. وذلك مثل سمة الوثيقة التي قد تنقل إلى العمل الفني وتوجه دلالته. ويؤدي تراتب النص وانقسام نظامه إلى نظم فرعية مركبة إلى قيام مجموعة من العناصر التي تنتمي إلى بنيته الداخلية بالبروز كحدود واضحة لنظم فرعية من أنماط مختلفة. وذلك مثل حدود الفصول والمقاطع والأشطار والأبيات والفقرات. هذا الحد عندما يبرهن للقارئ أن الأمر يتعلق بنص ما. ويثير في وعيه كل نظام الشفرات الفنية الملائمة له؛ فإنه بذلك يوجد في وضع بنيوي قوي.

3- الخاصة البنيوية: إن النص لا يمثل مجرد متوالية «Sequence» من مجموعة علامات تقع بين حدين فاصلين. فالتنظيم الداخلي الذي يحيله إلى مستوى متراكب أفقيا في كل بنيوي موحد لازم للنص. فبروز البنية

شرط أساسي لتكوين النص. لهذا فإننا إذا أردنا أن نتعرف على نص فني مكون من مجموعة من جمل اللغة الطبيعية-وهو النص الأدبي إذن-كان من الضروري أن نلمس تشكيلها لبنية من نمط ثان على مستوى التنظيم ألفني. ومن الواضح أن هذه الخاصية البنيوية ترتبط بقوة بخاصية «التحديد»السابقة. (56-71).

ونستخلص من ذلك أن مصطلح النص عندما يستخدم في الأدب ينبغي أن يعتمد على عدد من المبادئ الهامة طبقا للسياق الذي يرد فيه. فإذا أطلقناه على «التكوين الفني المحدد المُبَنْيَنْ وجعلناه قائما في مقابل مفهوم «العمل الأدبي» تركنا لهذا الأخير الاعتداد بالأبعاد التاريخية والاجتماعية والثقافية للنص الأدبي، مما يجعله يتضمن علاقاته بالمبدع الذي ينشئه والجمهور الذي يتلقاه. وهي علاقات ذات طابع سببي أحيانا، مثلما نرى في عمليات التوليد والمصادر والمؤثرات والبواعث. أو ذات صبغة غائية مثل المقاصد والأهداف. وحينئذ يمكننا أن نلاحظ أن أي نص أدبي لا يصل بالضرورة إلى أن يكون عملا أدبيا بهذا المفهوم؛ إذ كثيرا ما نجد نصوصا غير مطبوعة ولا معروفة. مما يعني حرمانها من الحياة الثقافية والأدبية.

فإذا قبلنا هذا التحديد للمصطلح فإن التحليل النصي يتوجه بصفة خاصة إلى مادة محددة في تركيبها الأفقي، هي تلك التي تقع بين بداية النص ونهايته. مما يعني إغفال الجانبين الإشاري «Referentiel» والتداولي Pragmatique» الواردين في مكعب البنية النصية السابق، وهذه مجرد خطوة إجرائية تعقبها عملية عودة للتركيب الكلي للبنية الشاملة.

بيد أن هذا الطابع التركيبي للنص لا يقتضي كما أسلفنا اتخاذ معيار متصلب للامتداد الطولي. فالنص يمكن بالفعل أدبيا أن يكون مقطوعة شعرية لا تتعدى مساحتها صفحة أو بعض صفحة، ويمكن أن يكون رواية تستغرق مئات الصفحات. غير أن الرسالة التي يتضمنها كل من النصين تتحصر في حدودهما المادية الخاصة؛ بحيث لا يمثل الامتداد عاملا جوهريا في تحديد القيمة النوعية للنص. بل مجرد خاصية تتعلق بتراكب الأبنية الصغرى «Micro Structure» والكبرى «Macro» المتصلة بمختلف الأجناس الأدبية. وليس معنى ذلك أيضا أن حجم النص لا يفرض شروطا معينة على ممارسة التحليل النصي. ففي الواقع نجد أن كثيرا من الإجراءات المنهجية-

خاصة تلك التي تتطلب عمليات إحصاء كمي كما في بعض التحليلات الأسلوبية-تنحو إلى تفضيل التطبيق على نصوص أدبية ذات أطوال محدودة لأسباب عملية.

وهناك مسألة أخرى ذات أهمية بارزة في تحديد النص الأدبي هي ما يتصل بالعنوان الموضوع له. فعن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي. ومثل هذا قد يحدث في بقية النصوص، كما نرى في النصوص الصحفية والدور الرئيسي للعنوان أو «المانشيت Manchette» فيها. مما يجعلنا نسند للعنوان دور «العنصر الموسوم سيميولوجيا في النص»، بل ربما كان أشد العناصر وسما. وليس معنى هذا أيضا أن جميع التحليلات النصية لابد أن تشمل العنوان؛ بل على العكس من ذلك فإن اختيار العنصر الموجه للدلالة يمثل تحديا واضحا للمحلل واختبارا لمدى إصابته. ويصبح الشروع في تحليل العنوان أساسيا عندما يتعلق الأمر باعتباره عنصرا بنيويا يقوم بوظيفة جمالية محددة مع النص أو في مواجهته أحيانا. وذلك مثل الإشارة إلى شخصية أو شخصيات محورية، كما نرى مثلا في «دون كيشوت» أو «الحرافيش». أو إلى مكان يشمل مساحة هامة محورية في فضاء النص مثل «زقاق المدق» أو «مدينة بلا قلب». أو إلى أحداث تمثل مؤشرا يحدد الطابع الفكري أو الأيديولوجي للنص مثل «الحرب والسلام» أو «موسم الهجرة للشمال» أو «أقول لكم». كما يمكن أن يقوم العنوان بدور الرمز الاستعاري المكثف لدلالات النص مثل «شجر الليل» أو «مقتل القمر» أو «المعبد الغريق». أو يشير إلى أساطير موظفة في النص مثل «عوليس» أو «رحلة السندباد». إلى غير ذلك من الوظائف الدلالية والجمالية. فإذا أشار العنوان إلى أمر غائب في النص، فإن التقابل بينهما يمكن أن يصبح هو البنية المولدة للدلالة والجديرة بأولوية التحليل. (65-100).

وهناك سمة أساسية أخرى للنص الأدبي شغلت الباحثين البنيويين ومن يهتم من التفكيكيين بالأدب وهي علاقة النص بالكتابة «Ecriture» وارتباطهما معا بمصطلح الخطاب «Discourse» بحيث يعد الخطاب من هذا المنظور حالة وسيطة تقوم ما بين اللغة والكلام.

وهذه السمة ذات أهمية خاصة في عمليات الفهم والتأويل؛ أي في

عمليات إنتاج النصوص وإعادة إنتاجها مرة أخرى. وفي هذا الصدد يقول «بول ريكور» «Ricoeur P»: لنطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة. إن هذا التثبيت أمر مؤسس للنص ذاته ومقوم له. ولكن ما هو هذا الشيء الذي يتم تثبيته بواسطة الكتابة؟ يلاحظ أن كلمة خطاب في هذا السياق لا تزال عامة جدا، فهل يقصد بها ما تم نطقه فيزيائيا أو عقليا؟ هل يعني ذلك أن كل كتابة قد وجدت في البداية على شكل كلام منطوق؟ أو على الأقل كانت قبل وجودها الفعلي موجودة بالقوة في الكلام المنطوق. وبعبارة موجزة: كيف تتحدد العلاقة بين النص والكلام؟ لقد سعى الكثيرون إلى القول بأن كل كتابة تنضاف إلى كلام سابق عليها. وبالفعل إذا فهمنا مع «دو سوسيير» بأن الكلام هو التحقيق الفردي للغة داخل حدث خطاب معين ؛ أي إنتاج خطاب مفرد من طرف متكلم واحد، فستكون هذه الوصفية هي ذاتها وصفية كل نص. إنه يعني إنجازا فعليا للغة من طرف فرد محدد. وبالإضافة إلى ذلك فإن الكتابة باعتبارها مؤسسة اجتماعية لاحقة بالكلام. بحيث يظهر أنها موجهة أساسا لتثبيت كل التمفصلات التي سبق أن ظهرت عبر عملية النطق الشفوي بواسطة أشكال خطية معينة. كما أن الاهتمام الشديد الذي يوليه الباحثون للكتابات الصوتية يبدو كأنه يثبت أن الكتابة لا تضيف شيئا لظاهرة الكلام سوى تثبيته الذي يسمح بالمحافظة عليه. ومن هنا ينبع الاعتقاد الشائع بأن الكتابة هي كلام مثبت. وأنها سواء كانت في أشكال خطية أو مسجلة هي كتابة لكلام ما تؤمن له استمراريته الزمنية. وتمنحه الصورة التي من خلالها يبقى ويدوم. لكن يمكننا أن نتساءل عما إذا لم يكن ظهور الكتابة المتأخرة قد أحدث تحولا جذريا في علاقتنا بمنطوقات خطابنا ذاته. إن ما يمكن أن يعطي ثقلا لهذه الفكرة التي تقضي بوجود علاقة مباشرة بين ما يراد قوله في كل منطوق وبين الكتابة هو طبيعة القراءة في علاقتها بالكتابة. وبالفعل فإن الكتابة تستدعي عمل القراءة طبقا لعلاقة معينة هي التي تسمح لنا بإدراج مفهوم التأويل. ويكفي القول بأن القارئ يأخذ هنا مكان المحاور داخل عملية الكلام، تماما مثلما تأخذ الكتابة مكان العبارة المنطوقة والمتكلم معا. (17-37).

وقد أثبتت بعض الدراسات الحديثة ارتباط الأبنية اللغوية-خاصة الصيغ- بالوسيط الذي يولدها، واختلافها الكبير في حالة الشفاهية عنها في حالة

الكتابة، واستثمر بعض الباحثين هذه المعالم الفارقة في التحليل العلمي لأنماط الصيغ الشفوية في الفولكلور والآداب القديمة ومنها العربية قبل مرحلة التدوين. بل يمكننا بيسر أن نرجع كثيرا من خصائص الكتابة-خاصة الأدبية والشعرية-لأثر هذه المرحلة الشفوية في تكوين الصيغ واتخاذ السبل المختلفة للاحتفاظ بها ماثلة في الذاكرة عن طريق الأبنية الصوتية والنحوية والدلالية.

وعلى هذا فإن مفهوم النص ينطوي على أن الرسالة المكتوبة متركبة مثل العلامة؛ فهي تضم من جهة مجموعة الدوال بحدودها المادية من حروف متسلسلة في كلمات وجمل وفقرات وفصول. ومن جهة أخرى المدلول بمستوياته المختلفة. فالنص يقيم-كما يقول «بارت»-نظاما لا ينتمي للنظام اللغوي ولكنه على علاقة وشيجة معه. علاقة تماس وتشابه في الآن ذاته.

ويكون النص في سيميولوجيا الأدب أقرب إلى البلاغة منه إلى فقه اللغة.

وهو خاضع لمبادئ العلم الوضعي، أي أنه مدروس بشكل آني منبثق. بحيث يرفض-أو لنقل يستقل عن-أي مرجع في المحتوى والتحديدات ذات الطابع الاجتماعي أو التاريخي أو النفسي. (24-91).

أما «دريدا» فهو يقترح تصورا جديدا للنص معتمدا على تاريخ الفلسفة بإلغاء التعارض بين المستمر والمنقطع. فالنص عنده «نسيج لقيمات»، أي تداخلات. لعبة منفتحة ومنغلقة في آن واحد. مما يجعل من المستحيل لديه القيام «بجينيا لوجيا Genealogie» بسيطة لنص ما توضح مولده. فالنص لا يملك أبا واحدا ولا جذرا واحدا. بل هو نسق من الجذور. وهو ما يؤدي في نهاية الأمر إلى محو مفهوم النسق والجذر. إن الانتماء التاريخي لنص ما لا يكون أبدا بخط مستقيم. فالنص دائما من هذا المنظور التفكيكي له-كما يقول دريدا-عدة أعمار. (22-83).

ونخلص من ذلك إلى أن النص له تصوران كبيران: أحدهما استاتيكي ثابت، والآخر ديناميكي متحرك هو الذي يولع به التفكيكيون ويرتكز على مفهوم التناص.

فمن الوجهة السكونية نجدنا حيال نص يمكن أن نقاربه نقديا من منظور أفقي أو رأسي. حيث يسيطر علينا تصور النص باعتباره جملة من

الأبنية المركبة ذات الامتدادات المتعددد، الناجمة عن عملية إنتاج خاصة، تخضع للتحليل بفك شفراتها المستقيمة في خط طولي، طبقا لدرجة قابليتها للفهم. مما قد يثير لدينا رغبة ممارسة التحليل البنيوي عليه، لالتقاط العناصر الفاعلة في نظام علاقاته التركيبية، وذلك لتعويض التصلب والسكونية الكامنين في هذا التصور للنص.

ومن المنظور الرأسي نجد أنفسنا حيال نص أدبي متعدد المستويات، طبقا لما اقترحه مثلا الفيلسوف البولندي «رومان إنجاردن Ingarden, R» من وجود مجموعة من المستويات غير المتجانسة في النص الأدبي. مثل مستويات الأصوات اللغوية والوحدات الدلالية والموضوعات أو التجارب المقدمة من خلالها،, والمظاهر الهيكلية لها. مما يتكون منه في نهاية الأمر تنظيم عضوي. بالرغم من الفرق المميزة لهذه المستويات، والمادة التي تمثلها مع تباين خواصها ووظائفها. وبهذه الطريقة فإن النص الأدبي يمكن قراءته عبر مجموعة من التحليلات الأسلوبية التي تتركز على تكويناته الصوتية ووحداته الدلالية، أو بقراءة بنيوية أيضا تعنى بإبراز العلاقات الماثلة بين تلك المستويات المختلفة.

ويتعلق بهذا المنظور أيضا ما قدمه الباحث السيميولوجي الإيطالي «أومبرتو إيكو Eco,U» في تصوره لخاصية التعدد الصوتي في الرسالة الجمالية، طبقا لمستويات الاتصال فيها. وهي تتمثل في: ركائز مادية فسيولوجية. وعناصر متخالفة على محور الاختيار. وعلائق استبدالية قائمة على محور التركيب. ودلالات إشارية وأخرى إيحائية. ثم الفضاء الأيديولوجي، حيث يتم الاعتداد بها جميعا من منظور يسمح باستكشاف الشفرات الخاصة بكل مستوى منها. الأمر الذي يضفي على التحليل طابعا ديناميكيا متحركا يخرجه من عداد التصور الأول للنص ويدخله في مجال التصور الثاني. (45-165).

ويفرض هذا التصور الثاني مجموعة من إجراءات التحليل الكفيلة بالكشف عن العمليات الديناميكية الداخلة في تكوين النصوص. والفاعلة في قابليات فهمها وتفسيرها عن طريق ما يسمى بالتناص. وفي هذا الصدد فإن إضافات «جوليا كريستيفا» التي أشرنا إليها في مطلع هذا الفصل عن مفهومي النص والتناص تعد بالغة الأهمية؛ خاصة ما يحكم

عوامل «إنتاجية النص» ويشمل نوعين من العلاقات بين الوحدات الأساسية، يجمل بنا أن نتأملهما قليلا، وهما مظهرية النص «Phenomenologie du Texte» وتوالديته «Genealogie» ويتمثل النوع الأول من العلاقات في السطح الظواهري-بمفهوم «هوسرل» «Husserl» للقول-النصي. المعتمد على شفرة خاصة تتجلى في الأبنية اللغوية. أما الثاني فهو العملية التي يتولد بها المستوى الأول للنص. ويتم فيها التعالق الماثل بين الدوال والمدلولات، بدرجات متفاوتة في التعقيد والامتداد، حيث ينبثق الشكل النصي. فتوالدية النص هي المكان الذي تتكون فيه أبنية مظهرية النص بامتداداتها اللاشعورية. وهي ذات طابع غير متجانس؛ إذ تقوم فيها إلى جانب العلامات اللغوية ممارسات الذات في مقابل الآخر والموضوع.

ومن ناحية أخرى فإن مشكلة التناص وإمكانيات التحليل التي يفتحها هذا المفهوم لا يمكن أن تنفصل عن فكرة الإنتاجية «Productivite» الأدبية. فالتناص يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد. وبهذا فإن النص الأدبي يندرج في فضاء نصي يتسرب خلاله. مما يجعل البحث المستوعب لا يكتفي بقراءة تلتزم حرفيا بمستوى نص واحد، مؤثرا عليها المقاربة التي ترى في النصوص حوارا فنيا لممارسات متنوعة. (65-104).

على أن التحولات النصية لا تقوم كلها في درجة واحدة. بل هناك درجات عديدة للتناص، مما يمكن أن يقودنا إليه التحليل النصي. فهناك مثلا خواص شكلية محددة، مثل الإيقاعات والأوزان والأبنية المقطعية. ومثل أنماط الشخصيات والمواقف التي يمكن استخدامها كحد أدنى للتناص. على اعتبار ما تفرضه في استخدامها مجموعة الأعراف التقليدية المتصلة بكل جنس من الأجناس الأدبية. وتتمثل الدرجة الوسطى من التناص في الإشارات المتضمنة والانعكاسات غير المباشرة. سواء كانت بالقبول أو الرفض لنصوص أخرى تتعالق معها. مما يعتد به كمجال فعلي للتناص الحقيقي. أما الدرجة القصوى من التناص فتقوم فيها تلك الممارسات الاقتباسية التي نراها مثلا في «الباروديا Parodie» والمعارضات مما يحيل على مجموعة الشفرات الأسلوبية والبلاغية المستخدمة في نصوص سابقة بشكل لا يمكن

أن يخفى على القارئ المتوسط، وهو المجال الذي تمثله أبواب السرقات في النقد العربي القديم، مغفلة أهمية التوليد والتواصل ومدرجة للتحليل الأدبي في نطاق النقد المعياري الأخلاقي، بالرغم من استخدامها لمصطلح الحسن في بعض الأحيان.

على أن الملمح الجوهري في النص، وهو مناط التركيز في علمه كما سنشرحه فيما بعد، هو أنه بالرغم من كل التحليلات التفصيلية فإن النص تتجلى فيه بنية كبرى ذات وحدة كلية شاملة. هذه البنية بالذات هي موضوع التأويل البلاغي الذي يأتي في الدرجة بعد التحليل الأسلوبي للمتواليات كما رأينا في مكعب البنية النصية. فالنص وحدة معقدة من الخطاب، إذ لا يفهم منه مجرد الكتابة فحسب، وإنما يفهم منه أيضا -كما رأينا- عملية إنتاج الخطاب في عمل محدد. فالخطاب يتجمع فيه أولا عمل تركيبي يجعل من القصيدة أو القصة وحدة شاملة لا يمكن قصرها على مجرد محصلة جمع عدد من الجمل والفقرات. ثم يخضع هذا التركيب لعدد من القواعد الشكلية، أي لعملية تشفير، لا باعتباره لغة، وإنما باعتباره خطابا يؤدي إلى وجود ما نطلق عليه قصيدة أو قصة أو غيرها. هذه الشفرة هي الخاصة بالأجناس الأدبية أساسا، وهي التي تنظم الممارسة العملية للنص. وفي نهاية المطاف نجد أن عملية الإنتاج والتشفير تفضي إلى عمل متفرد هو هذه القصيدة أو تلك القصة. وهذا الملمح الأخير هو أبرز المراحل، ويسمى عادة بالأسلوب. ويتضمن مجموعة الخواص التي تعطي للنص كينونته المتفردة. وفيه تمتاز الإجراءات العملية عن المقولات النظرية. وهذا هو الموضوع الذي يتجه إليه التأويل البلاغي. هو النص باعتباره عملا مركبا ينتمي إلى جنس أدبي محدد.

على أن هذا التحقق المحدد للخطاب في نص متعين، يقتضي إعادة صياغة ملائمة لفكرة الإشارة «Signe» وتوضيح جلي لمفهوم الشفرة «Code» فالإشارة لا تقف عند حدود بنية العمل، بل يجب أن تفترض أيضا عالمه. مما يجعلها تحتضن بالضرورة سياقه الخاص، وهو يتمثل في «تركيبه» و«جنسه» و«أسلوبه».

الأمر الذي يختلف عن سياقه العام الذي يصبح فيه «عملا أدبيا» كما سنوضحه. أما الشفرة الأدبية فيعرفها «أومبرتوايكو» بأنها نظام من

الإمكانات، يتجاوز تكافؤ احتمال النظام في أصله، ليسهل مجاله التواصلي. أي أنه يستخدم عنصرا من نظام يوظفه ليرمز في مستوى آخر لدلالة غير ما كانت له في نظامه الأصلي. ويعرفها باحث آخر بأنها «نظام لتشفير العلامات، أو مجموعاتها، بمساعدة علامات أخرى». وكلا التعريفين يتخذ منظور علوم الاتصال. ويبرز أهمية مراعاة عمليات التشفير التي تتجاوز في الأدب مجرد التشفير اللغوي المباشر لتشمل تشفير البيانات الجمالية بقصد توصيلها للمتلقي. وبغض النظر عن درجة الوعي الشعوري بهذه العملية فإن السمات الفنية للعمل الأدبي تمثل لغة داخل اللغة. وتهدف إلى أداء وظائف جمالية. ووضعها بهذا النمط في النص هو عملية التشفير ذاتها. وحينئذ يتعين علينا أن نميز بين مستويات الضرورة والحرية في هذا التشفير. مما يترتب عليه مراعاة مستوى المرونة والنسبية في الشفرة الأدبية.

ويكفي أن نتذكر تاريخ فن الشعر في فترات الكلاسيكية مثلا حتى نعتبر الكتب النقدية الموضوعة حينئذ نموذجا للتشفير الأدبي مهما كانت درجة عرفيته ضعيفة. إذ أنه على عكس ما نتوقع فإن النظم والقواعد العرفية الأخرى مثل إشارات المرور والملابس أشد استمرار وتصلبا من قواعد الإبداع الأدبي التي تتأثر بشكل مباشر بمتغيرات الثقافة والأيديولوجيا نتيجة لحرية المبدعين. الأمر الذي يجعلنا نشهد تحولاتها الكبرى كما حدث مثلا في تمرد الرومانتيكية وحربها المفتوحة على الكلاسيكية. وتكرر إلى حد ما في بقية المذاهب الأدبية الكبرى حتى الآن.

وعندئذ نجد أن تتبع الشفرات الأدبية ونظام قيامها بوظائفها في التصورات الأسلوبية يفضي بالتحليل السيميولوجي للنصوص إلى تجاوز المرحلة الآنية الموقوتة وتغطية البعد التاريخي التطوري. (65-271).

وقد يربط بعض النقاد المحدثين بين مفهومي الإشارة والشفرة، فيرون أن النصوص الأدبية تتميز على وجه الخصوص-عن غيرها من النصوص العادية-بطابعها الأيقوني«Iconique» الواضح، فمجموعة الشفرات الفنية فيها تشير إلى عالمها بطريقة تصويرية. ومن ثم فإن التحليل السيميولوجي للنص الأدبي لا يسعه أن يغفل هذا المظهر الهام للرمز، وهو الناجم عن الارتباط السببي بين الدال والمدلول ؛ بحيث لا تصبح العلاقة بينهما اعتباطية

«Arbitraire» كما هو الأمر في الرمز اللغوي الصرف، بل سببية مبعوثة «Motive» أي أن الدال ينحو إلى تمثيل المدلول وإنتاجه تصويريا بطريقة «أيقونية» على اعتبار أن الأيقونة هي التمثيل التصويري للدلالة. مثل صورة العذراء وشكل الصليب في الإشارة إلى المسيحية أو شكل الهلال في الإشارة إلى الإسلام. هذا الطابع الأيقوني للنص الأدبي انتبه إليه نقاد كثيرون، منهم الناقد الأمريكي «وليم ويمسات» «Wimsatt. W» ويفهم منه أن الأدوات الفنية، أو لنقل الشفرات الجمالية التي تستخدم في النص الأدبي تشترك وتوحي بخواص معينة للوحدات والمواقف الممثلة شعريا، معتمدة في ذلك على العناصر الصوتية، مثل الإيقاعات والتوازنات والتكرار. وعلى العناصر الدلالية المتشاكلة. حيث تقوم بقوتها في الاستثارة بجعل النص يكتسب علاقة استعارية كلية شاملة مع الواقع المعبر عنه. وذلك بفضل نوع من التماسك الأيقوني الذي يجعله قريبا من أنواع الخطاب الجمالية الأخرى مثل الرسم والنحت والموسيقى. ويبعده في الآن ذاته عن الوظيفة المنطقية للغة غير الأدبية. مما يمكن استثماره عند تحليل النصوص الشعرية. باختبار شفرات الأبنية الإيقاعية وعلاقتها بالأبنية الدلالية والتصويرية. كما يمكن تعميمه في النظم النصية الأخرى لبحث العلاقة الحميمة بين شفراتها وعوالمها الكلية. (65-292).

وفي محاولة التعرف على المقاربات المختلفة لمفهوم النص وخصائصه النوعية نجد أن مصطلحا آخر يسهم في تحديده، بالتراكب عليه والتخالف معه، وهو مصطلح «السياق» «Contexte» لكننا سنقتصر لأسباب عملية في عرض هذا المفهوم على منظور المؤسسين لعلم النص على وجه التحديد. وذلك منعا للتشتت واللبس. خاصة لأن السياق يتعلق بقضايا التأويل والإشارة والأيديولوجيا والعالم الخارجي كله، مما يقتضي ضرورة حصره في الإطار المعرفي الملامس للنص بشكل مباشر.

من هنا فإن شرح «فان ديجك» «Dijk, T.A. Van» لمشكلة السياق وعلاقته بعلم نفس المعرفة يكتسب أولوية، واضحة في التعرف على منطلقات علم النص. وهو يرى أن هذا العلم ينحو إلى اتخاذ إجراءات منظمة، مبتدئا بالسياق المباشر. وهو «السياق النفسي» الذي يتم فيه إنتاج النص وفهمه وإعادة تكوينه. مما يجعل المشكلة الجوهرية التي يتركز فيها البحث حينئذ

هي تأويل النصوص. بيد أن مصطلح «التأويل» «Interpretation» بدوره يستخدم هنا بطريقة أكثر ضبطا وشكلية مما هو مألوف في الدلالة والتداولية؛ إذ يرتبط بتعليق البنية الدلالية على الإشارية عبر العمليات اللغوية في نص معين. ومع ذلك فلابد من توضيح بعض المظاهر السيكولوجية في عملية الفهم، وهو لكي يميز بين التأويل الشكلي، والتأويل السيكولوجي يطلق على هذا الأخير كلمة الفهم أو التأويل المعرفي.

وانطلاقا من هذا التصور يمكن أن نقول إن البيانات المتضمنة في النص أو التي تدور حوله تختزن في الذاكرة. وتكمن المشكلة في معرفة أنماط البيانات التي يحتفظ بها في الذاكرة، وكيف ترتبط هذه العملية بفهم النص. ماذا يحدث في المعلومات المختزنة في الذاكرة؟ لا شك أننا بعد قليل من الوقت «ننسى» جزءا كبيرا من هذه المعلومات. بينما يظل جزء آخر حاضرا لدينا. ولهذا ينبغي أن نتساءل عن هذه المعلومات التي يتم نسيانها قبل غيرها، وعن تلك التي نحتفظ بها. كما أن علينا أن نعرف ما يلي: إذا كان صحيحا أن بعض المعلومات تظل مخزونة في الذاكرة فكيف يكون بوسعنا أن نعثر عليها مرة ثانية بطريقة فعالة كي نستخدمها في مهام أخرى، مثل فهم نصوص أخرى؟

فبعد كل شيء تظل إحدى الوظائف الجوهرية لديناميكيتنا النفسية تتمثل في إمكانية استثارة بعض المعلومات في ظروف معينة، وذلك عن طريق تذكرها. ومن هنا ينبثق سؤال هام: ما هو الذي نتذكره في الواقع من النص بعد سماعه أو قراءاته؟ إن العلم الذي يجيب على هذه الأسئلة كما ذكرنا في مدخل هذه الدراسة هو علم نفس المعرفة. وبصفة عامة فإن مجال هذا العلم يمكن أن يوصف بأنه يتصل بحقول الوظائف النفسية الأشد تركيبا وسموا. مثل الفهم والكلام والتفكير والتخطيط وحل المشكلات المعقدة. (71-175).

ويتعين علينا أن نوظف جميع الإجراءات والنتائج التي ينتهي إليها هذا العلم كي نتمكن من تحليل السياق الإدراكي لفهم النصوص. وسنعتمد على بعض الأفكار الأساسية التي استقرت فيه لإضاءة هذه المنطقة. ونبدأ بطرح الافتراض التالي: حتى يتمكن المستمع أو القارئ من استخدام نص معين في موقف اتصالي ما عليه أن يفهم هذا النص. وسوف نتفحص

بسرعة سياق التفسير الواقعي الذي يعزو فيه القارئ أو المستمع معنى معينا لنص ما. وتحاشيا لأي لبس ممكن سوف نتكلم في هذه الحالة عن فهم النص. وذلك بمعالجة سياقه الإدراكي. وبطبيعة الحال فإن السياق الانفعالي أو العاطفي يلعب دورا ما. فقد نغتبط أو نغتاظ مما نسمع أو نقرأ. لكن ذلك لا يصح إلا عندما يفهم النص، لذلك سوف نقتصر على فهم النص الإدراكي. في هذه الحالة يتبع فهم النص مخطط التحليل المعروف ؛ ذلك أن مستعمل اللغة سوف يفهم في الدرجة الأولى الكلمات والجمل ومن ثم متتاليات الجمل. وعلى الإجمال يمكن القول إن سياق الفهم يؤول إلى تحليل المعلومات المنقولة بواسطة بنية النص السطحية وترجمتها إلى مضمون. أي إلى معلومات مفهومية وبهذه الطريقة تحول الجمل إلى سلاسل من القضايا. ففي فهم النص يتعلق الأمر على الأخص بحاجة المستعمل إلى إقامة روابط بين القضايا المعبر عنها بجمل النص المتتالية.

وفي هذا الصدد يؤكد «فان ديجك» أنه يتعين علينا أن نأخذ في الاعتبار الوقائع التالية:

1- للتمكن من إقامة هذه الروابط، على المستعمل أن يستعين بمعرفته للعالم، وهذا يعني أنه ينبغي عليه، انطلاقا من مكتسباته المعرفية المخزونة في ذاكرته أن يختار قضية أو أكثر، وأن يربط بالتالي بين قضايا النص.

2- إن الفهم الفعال لعناصر النص يكمن في ذاكرة عملية. حسب مصطلح علم نفس المعرفة. وهذه الذاكرة لا تملك سوى طاقة محدودة. بعد أن يخزن فيها عدد من القضايا تمتلئ هذه الذاكرة. وعندئذ يجب أن تخزن هذه القضايا في الذاكرة الطويلة المدى، من هنا أهمية تقنية التكرار في الشعر الغنائي، إذن لكي نستطيع فهم نص معين علينا أن نقيم بين الجمل الطويلة الروابط الضرورية في الذاكرة العملية. ثم نحرر هذه الأخيرة جزئيا من حمولتها، وندخل فيها مجددا معلومات جديدة. وعليه فإن سياق فهم النص هو ذو طابع دوري.

على أن المبدأ العام الذي يلعب دورا هاما في تخزين المعلومات النصية واستذكارها واسترجاعها هو القيمة البنيوية لهذه المعلومات. فإذا كانت قضية ما مرتبطة بقضايا أخرى كثيرة في الذاكرة من النص ذاته، أو مستمدة من معارف وتجارب سابقة، فإن قيمتها البنيوية ستكون أكبر.

ويصبح استرجاعها حينئذ أسهل منالا.

والمبدأ الآخر الذي يلاحظ فعاليته في تكوين المعرفة والآراء بواسطة النصوص هو مبدأ النفعية أو الوظيفية. فالشخص ينمي بصفة خاصة نوع المعرفة والبيانات التي يستطيع استخدامها في نشاطه الإدراكي الاجتماعي. والمثال الواضح على ذلك ما يحدث لنا عند قراءة أو سماع الإعلانات عن الأشياء التي نود شراءها. فلو كان الشخص مهتما بشراء سيارة فإن الإعلانات المتصلة بذلك سوف تثير انتباهه ويستخلص منها عددا كبيرا من المعلومات. وبالنسبة لمعالجة النص يعني هذا أن الفهم مثل تخزين المعلومات موجه بالاستعداد الإدراكي الذي يعمل وفقا لمبادئ محددة، تتضح في بحوث علم نفس المعرفة. وإن كان انتظام عمل هذه السياقات الإدراكية ودرجة دقتها مازال موضوعا لبحوث مستقبلية. (70-71)

وعن طريق هذا السياق الإدراكي يتم تحليل العوامل الاجتماعية والثقافية الفاعلة في تكوين النصوص. مما يتطلب مقاربة متعددة الأبعاد، تقوم بربط مختلف المستويات فيما بينها. خاصة البنى الأسلوبية والبلاغية وعلاقتها بمختلف أنواع السياقات. لا لفهم النص في ذاته فحسب، وإنما لفهم وتحليل مختلف وظائفه أيضا. وبهذه الطريقة فإن التحليل النصي لا يقارب من العوامل الاجتماعية والثقافية المشتتة وغير المتجانسة بطبيعتها إلا تلك المظاهر التي تقوم بدور بارز في السياقات الإدراكية، سواء كان ذلك بالنسبة لمنتج النص عند إجرائه لعمليات التشفير الدلالي والجمالي، أو بالنسبة لمتلقي هذا النص عند ممارسته لفك الشفرة واستقبال البيانات المتضمنة، فما يدخل في هذه العمليات الأسلوبية والبلاغية هو القدر الذي يستصفيه علم النص من السياقات الخارجية ليوجه إليه عناية خاصة.

علم النص:

إذا كانت العلوم المختلفة تعنى بوصف النصوص، فإن ذلك يتم طبقا لمنظوراتها ووجهاتها المتعددة. ففي بعض الأحوال يتركز البحث على الأبنية النصية المتباينة. أو على وظائف النصوص وتأثيراتها. وقد تولت البلاغة وفن الشعر منذ القدم دراسة الأبنية الخاصة والوظائف الجمالية والبرهانية للأقوال والنصوص الأدبية. كما تفعل ذلك في العصر الحديث علوم الأدب

والأسلوبية. كما أن الخطاب الديني والتشريعي يستخدم أنماطا من النصوص الخاصة تستلزم شروحا وتفسيرات معينة. تصبح فيما بعد أساسا لقواعد عملية محددة. وعلم اللغة يعنى في الدرجة الأولى بالأبنية النحوية للجمل والنصوص، كما يعنى بالشروط والخواص التي تتصل بالسياقات المختلفة. ويهتم كل من علم النفس والتربية بالطرق المختلفة لفهم النصوص واستذكارها وإعادة صياغتها. ويقوم علم النفس الاجتماعي وعلوم الاتصال أيضا ببحث التأثيرات التي تحدثها النصوص على آراء وسلوك المتلقين، وطرق تفاعلها لتحديد الأشكال النصية للتواصل في مختلف المواقف والمؤسسات.

بيد أن التطور الذي حدث في العقدين الأخيرين من هذا القرن هو الذي أدى إلى أن تصبح مشكلات التحليل النصي وأهدافه الموزعة على العلوم المختلفة موضوعا لدراسة متكاملة جديدة، مشتركة بين تلك العلوم، توصف أساسا بأنها دراسة «عبر تخصصية Interdisciplinaire».

وتتمثل مهمة علم النص بناء على ذلك في وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة، كما يتم تحليلها في العلوم المتنوعة.

وقد استقر هذا المفهوم الحديث لعلم النص في عقد السبعينيات من هذا القرن، وهو يسمى بالفرنسية «Science du texte». ويطلق عليه في الإنجليزية «discourse analysis» ولا يخرج الأمر عن هذين الحدين في بقية اللغات الحية، مما يجعل ترجمته إلى «علم النص» في العربية أمرا مقبولا. وعلى الرغم من أن مصطلح «تحليل النصوص» كان معروفا منذ فترة طويلة، وكذلك عبارة «تأويل النصوص» خاصة في الدراسات اللغوية والنقدية، تلك التي تعنى بالوصف المحدد للنصوص الأدبية، إلا أن علم النص يطمح إلى شيء أكثر عمومية وشمولا. فهو من ناحية يشير إلى جميع أنواع النصوص وأنماطها في السياقات المختلفة، كما أنه من ناحية أخرى يتضمن جملة من الإجراءات النظرية والوصفية والتطبيقية ذات طابع علمي محدد. وينبغي أن نؤكد الربط بين انتشار علم النص وذيوع التحليلات النصية في مختلف العلوم الإنسانية والاجتماعية الحديثة، وبروز مناهج متعددة فيها. من أهمها ما نمته علوم الاتصال الحديثة وأطلقت عليه «التحليل المضموني» الذي يستهدف أيضا وصف النصوص بطريقة «عبر تخصصية»، كما يصدق

ذلك على تحليل المحادثات والحوارات في علمي النفس والاجتماع. والقاعدة العامة أن العلوم الجديدة تنمو كتخصصات من قلب علوم أخرى قائمة بوسائل متقاطعة. فاتجاهات البحث في «علم اللغة» أو «الألسنية» مثلا نبتت في اللحظة التي تبين فيها أنه في مجال «فقه اللغة» أو «الفيلولوجيا»- خاصة الألمانية، ولغات الآداب الأجنبية بالنسبة لها-فإن المناهج التاريخية والفيلولوجية-وحتى الوصفية-لم تعد كافية لتضمن المبادئ والإجراءات الجديدة. عندئذ وجهت العناية إلى «اللغة باعتبارها نظاما» مما أدى إلى بروز نظرية اللغة ونشوء علم اللغة النظري (71- 14).

ويبرز علماء النص اعتماده بصفة خاصة على البحوث التجريبية والمنجزات النظرية لعلم نفس المعرفة-كما شرحنا من قبل-وارتباطه الوثيق بميدان الذكاء الاصطناعي الذي يتطور بسرعة فائقة في النشاط اللغوي للعقول الإليكترونية.

فإذا كان النحو يصف بشكل ما نظام القواعد التجريدية الذي تعتمد عليه اللغة في استخدامها الأمثل، فإن علم النفس اللغوي وعلم النفس المعرفي يهتمان حاليا بشرح كيفيات «التشغيل الواقعي» لهذا النظام اللغوي المجرد. وهكذا فإنه يتم وصف طرق اكتساب النظام اللغوي في ظل بعض الشروط، وخلال عمليات معرفية محددة. كما يتم توضيح القواعد والاستراتيجيات التي تحكم عمليات إنتاج النصوص وفهمها. وفيما يتصل بعلم النص من المهم أن يكون لدينا شرح لكيفية امتلاك المتحدثين لكفاءة قراءة وسماع المظاهر اللغوية المعقدة، المتمثلة في النصوص. وفهمها واستخلاص معلومات محددة منها. والتخزين-الجزئي على الأقل-لهذه البيانات في الذهن. وإعادة إنتاجها طبقا للمهام أو الأغراض أو المشكلات التي تثار من أجلها. فمنذ أعوام قليلة فحسب بدأ علم النفس يراجع هذه القضايا. ويقوم بالتجارب ويصمم النماذج وينمي النظريات التي تصف هذا النمط من السلوك اللغوي المعقد وتشرح مختلف عملياته. لأن مجرد كون المتكلم العادي لا يستطيع أن يحفظ أو يتذكر في ذهنه كل البيانات والأبنية والمضامين التي يحتويها نص ما يمثل إحدى المشكلات الهامة؛ إذ يترتب عليها قيام الشخص بعمليات انتقاء وإجراءات أخرى لخفض البيانات بالضرورة، مما يطرح القضية التالية:

ما هي تلك الإجراءات، وما الشروط والمواصفات التي تتم في إطارها؟ فعندما نعرف أية معلومات ينتزعها المتكلمون من النصوص، ويقومون بتخزينها في أذهانهم، طبقا للمحتوى أو لبنية النص ذاتها، وتبعا للمعلومات والاهتمامات والشواغل السابقة، في المهام والمواقف المحددة، عندما نعرف ذلك تصبح لدينا أدوات هامة لفهم عمليات التعليم وإمكان توجيهها. وعندئذ يكون بوسعنا أيضا أن ندرك أبنية المعارف التي يمتلكها المتكلم كي نستطيع بحث كيفية تعديلها طبقا لبيانات جديدة تتيحها لنا النصوص. وهذه المشكلة هي التي تكون صميم ما يطلق عليه اليوم «الذكاء الاصطناعي». ومن الواضح نتيجة لذلك أن مهمة علم النص لا يمكن أن تتمثل في عرض وحل جميع المشكلات المتصلة بالعلوم الفلسفية والاجتماعية. ولكنها تنحو إلى عزل بعض المظاهر المحددة لهذه العلوم-وهي المتصلة بأبنية النصوص واستخدام أشكالها في التواصل-وتحليلها داخل إطار متكامل «عبر تخصصي» هذا التكامل يمكن أن يتم بتحليل الخواص العامة التي يجب أن تتوفر في أي نص لغوي ليقوم بوظيفته كنص. وهي خواص ترتبط بالأبنية النحوية والدلالية، والأسلوبية والهيكلية. كما تتصل بالروابط المتبادلة فيما بينها. ومن الناحية الوظيفية فإن هذا العلم يعنى بشرح كيفية قيام النص بوظائفه، أي بتحليل الخواص المعرفية العامة التي تجعل من الممكن إنتاج البيانات النصية المعقدة في مرحلة الأداء، وإعادة إنتاجها بالفهم في مرحلة التلقي. (20-71)

والآن: ما هي علاقة علم النص هذا بالبلاغة؛ خاصة في تجلياتها القديمة والحديثة؟ وما هو الدور الذي نسنده إلى واو العطف الواردة في هذا البحث عندما نقول: بلاغة الخطاب وعلم النص ؟ هل أصبحت البلاغة الجديدة هي ذاتها علم النص، أم أن هناك فوارق لا تزال قائمة بينهما؟

إن المتتبع لنمو الاتجاهات البلاغية الجديدة وتخلقها في العقود الأخيرة يلاحظ تزايد الاعتراف بعدم كفاية مشروعاتها التخطيطية واتجاهاتها الشكلية حتى الآن. مما يجعلها تمضي في تكوين مشروع البلاغة النصية التي يصب بدوره في مجال التوحيد بينها وبين علم النص. وهناك عدد من العوامل التي تجعل هذا الطرح النصي للبلاغة ضرورة ملحة من أهمها:

١- أن البلاغة الجديدة، بتجلياتها المختلفة، لا مفر لها من أن تقوم بدور

الأفق المحدد لتداخل الاختصاصات في العلوم الإنسانية في تطورها الحديث؛ مثلما كانت تتداخل فيها-منذ البلاغة الأرسطية-علوم المنطق والأخلاق والفلسفة والشعر. ومثلما تداخلت فيها عند العرب علوم المتكلمين واللغوين والفلاسفة والأدباء. وقد أدى انحسار الاتجاهات التخصصية الدقيقة في العلوم الإنسانية في الآونة الأخيرة، وما ترتب عليه من اختلاف النظم المعرفية، إلى تطلع الباحثين إلى علم جديد يعود فيجمع شتات الجزئيات المبعثرة في نظام عالمي شامل متداخل الاختصاصات. لا يرتبط بالخصائص المحلية للغات والآداب المختلفة، بقدر ما يهدف إلى استثمار نتائج البحوث في العلوم الإنسانية الجديدة لإضاءة النصوص المحددة. الأمر الذي دفع بكثير من العلماء في الثقافات المختلفة في آن واحد إلى إعادة قراءة تراثهم البلاغي، بهدف تأسيس إنسانيات جديدة تقوم بهذا الدور في تجاوز مأزق الثقافة المتشظية. وتكمن نقطة انطلاق هذا الاتجاه في اهتمام الفلاسفة المحدثين بمشكلة اللغة وعلاقتها بالفكر. مما وصل لنتائج هامة عند المناطقة الجدد. وبلغ ذروته لدى مجموعة أبحاث الأنثروبولوجيا الأدبية واللغوية والاجتماعية حيث أجمع الباحثون على أن البلاغة هي الأفق المنشود والملتقى الضروري للتداولية وعلم النص والسيميولوجيا. وهي النموذج المؤمل عليه للعلم الإنساني في إطاره الشامل الجديد.

- ويأتي العامل الثاني من طبيعة تطور الدراسات اللغوية ذاتها في الآونة الأخيرة. فانتقال الاهتمام من الألسنية التي تتركز على اللغة، إلى ألسنية الكلام، وبروز ظواهر العلاقة بين المرسل والمتلقي في مجال التداولية قد حدا بكثير من علماء اللغة إلى العودة إلى البلاغة.

وكان «فان ديجك» في نفس هذه الآونة قد بشر في بحوثه عن علم اللغة النصي منذ مطلع السبعينيات بتحويل البلاغة إلى نظرية النص. حتى وصل هذا الباحث الهولندي ومدرسته إلى أهم نتائج دراسات الأبنية النصية الكبرى وتماهيها مع البحوث البلاغية، وهو المسار الذي كانت تتخذه أعمال مجموعات أخرى من الباحثين في ألمانيا على رأسهم «سبلنر «ASpiliner, B

على أن تحول البلاغة الجديدة في الواقع إلى علم النص يرتبط بمدى قدرة البلاغة في الثقافات المختلفة على تكوين نموذج جديد لإنتاج الخطاب

بكل أنماطه، دون الاقتصار على نوع واحد منه، كما كانت تفعل البلاغة القديمة. فهناك من يعيد قراءة البلاغة ليجعل منها علما وصفيا بحتا، في مقابل اتجاه آخر يعيد قراءتها ليقيم منها علما توليديا «Genetatif» يبحث في كيفية الإنتاج الخلاق للنصوص، مما يفضي بها عندئذ إلى أن تصب في علم النص.

وإذا كانت البلاغة الكلاسيكية قد أدركت درجة عالية من التقنية المحددة في إرهاف الأدوات التحليلية المتصلة بما وراء اللغة، طبقا للمنظومات المعرفية السائدة في عصرها فإن هذا قد جعلها مهيأة لأن تخطو في العصر الحديث لأداء دورها كأجرومية أو نحو لإنتاج الخطاب. بالتركيز على الجوانب الشكلية العامة من جانب، دون العودة إلى المعيارية القبلية، وبالوصول إلى الشفرة العالية لأنماط النصوص من جانب آخر. طبقا لموقف المرسل من المتلقي، وطبيعة الرسالة ذاتها، مما يدخل في صلب علم النص. (62-1991).

ويلاحظ أن المقاربات المختلفة لكل من مفاهيم النص والبلاغة تفضي بالضرورة إلى عرض أحدهما على الآخر. «فباختين Bajtin,M» مثلا يرى أنه حيث لا يوجد نص فليس ثمة موضوع للبحث والتفكير، فالنص عنده سواء كان مكتوبا أم شفاهيا يعتبر مادة أولية تقوم بتحليلها الألسنية والفلسفة والنقد الأدبي وغير ذلك من العلوم المجاورة. على أساس أن النص هو تلك الواقعة المباشرة التي تتأسس عليها هذه العلوم وتدور حولها. سواء اصطبغت بالطابع الفكري أو العاطفي. ومهما تنوعت التعريفات التي تعطى للبلاغة في تاريخها الطويل واختلطت في تصوراتها إلا أن مصيرها يؤدي إلى أن تتوحد من منظور عام باعتبارها «علم إنتاج النصوص».

وقد حدد «لوتمان» في دراسة منشورة له عام 1981 ثلاث دلالات لكلمة «بلاغة» على ضوء البحوث الجديدة في الشعرية والسيميولوجيا على النحو التالي:

- دلالة لغوية: باعتبارها مجموعة من قواعد تركيب الخطاب على المستوى الذي يتجاوز الجملة، مثل بنية السرد في مستويات ما فوف الجملة الواحدة.

- علم يدرس «الدلالة الشعرية» وأنماط المعاني البلاغية المنقولة. وهذه يطلق عليها خاصة بلاغة الأشكال والصور.

- علم يدرس «شعرية النص» وهو جانب من الشعرية يبحث في العلاقات الداخلية للنصوص ووظائفها الاجتماعية، باعتبارها تكوينات سيميولوجية متوحدة. ومعنى هذا أن البلاغة المعاصرة عليها أن تندرج في المفاهيم العلمية الحديثة، وتكتسب تقنياتها التحليلية. ولا مفر من أن يكون مجالها هو النصوص، وعندئذ لا تلبث أن تدخل في نطاق علم النص. (57-16).

وهذا ما يعلنه مؤسس علم النص «فان ديجك» عندما يقول: إن البلاغة هي السابقة التاريخية لعلم النص، إذا نحن أخذنا في الاعتبار توجهها العام المتمثل في وصف النصوص وتحديد وظائفها المتعددة. لكننا نؤثر مصطلح علم النص، لأن كلمة البلاغة ترتبط حاليا بأشكال أسلوبية خاصة. كما كانت ترتبط بوظائف الاتصال العام ووسائل الإقناع. وإذا كانت البلاغة قد أخذت تثير الاهتمام مجددا في الأوساط اللغوية والأدبية فإن علم النص هو الذي يقدم الإطار العام لتلك البحوث، مما يشتمل على المظاهر التقنية التي لا تزال تسمى بلاغية. (71-19).

وإذا كان تجديد المصطلح على النطاق العالمي ضروريا، لأنه يعطي للحركة العلمية إيقاعها، ويمثل تطورها المعرفي فإنه أشد إلحاحا بالنسبة للأفق الثقافي العربي. لمحاولة كسر طوق الدراسات التاريخية لمشكلات الخطاب النصي. وإتاحة الفرصة لمعطيات الألسنية الشعرية وتقنيات البحث الدلالي أن تجدد في مفاهيم بلاغتنا العربية وإجراءاتها. فإحلال مصطلح علم النص محل البلاغة أو وضعه بجوارها بعد تحديدها على الأقل، مؤشر ضروري للتحول في التاريخ العلمي. وانعطاف نحو أفق منهجي مخالف للمسار القديم. مما تفرضه نظريات العلم ونماذجه. وتدعو إليه بقوة حركة الإبداع في النصوص المنتمية للأجناس المختلفة، والفكر الذي يدور حولها، ويتمثل كيفية إنتاجها.

الأبنية النصية:

يعتمد تفكيك النص إلى الوحدات المكونة له على الإدراك السليم لبنيته العليا، مما يعد شرطا ضروريا لتحليل علاقاته وضبط خواصه. وإذا كان النص يتكون عادة من كلمات وجمل، فإن أجزاءه الطبيعية ليست مؤلفة من تلك الكلمات أو مركبة من مجموعة من الجمل. لأن الوقوف عند هذه

الوحدات بمستواها اللغوي الصرف لن يسهم في الكشف عن الخواص النوعية البنيوية المميزة للنص. كما أننا عندما نعمد إلى الكشف عن بنية مدينة ما لا نلجأ إلى اعتبار الأشخاص القاطنين فيها، ولا الحجرات التي يسكنونها هي وحدات هذه المدينة. مع أن ذلك صحيح من الوجهة المادية المباشرة. إلا أن التقسيم المناسب من الناحية الوظيفية والعمرانية للمدينة باعتبارها كذلك لابد أن يبدأ بوحدة «الحي» وموقعه ونوعية مبانيه وسكانه وخدماته وشبكات اتصاله بغيره من المناطق ودرجة كثافته. وبوسعنا أن نتدرج في التحليل لندرس أنماطه المعمارية وأنشطته الصناعية أو الإدارية ونسيجه الطبقي وغير ذلك من الخواص الوظيفية المكونة لبنيته. عندئذ نستطيع أن نصل إلى تحديد الأحياء وشخصياتها، والمدن وهياكلها العمرانية.

وكذلك الأمر في النصوص الأدبية، يعتبر التعرف على الأجزاء المكونة لها وظيفيا وبنيويا شرطا ضروريا لإمكانية بحثها واكتشاف هيكلها. مما يجعل الاعتداد بالوحدات المادية المباشرة لها مثل عدد أبيات القصيدة الشعرية أو صفحات الرواية وإجراء التحليل عليها انطلاقا من هذا التصور الفقير فحسب تعمية لخواصها النوعية وإلغاء لوظائفها الفنية ووقوفا عند مظهرها المادي الأولي.

ولا مفر لنا عند تحليل النصوص من توظيف معرفتنا الأدبية بخواص الأجناس التي تنتمي إليها هذه النصوص. فعندما نشرع في قراءة رواية مثلا تصبح المكونات التي نتوقعها والتي تحدد معالمها الأساسية في تجربتنا الجمالية والإنسانية خاضعة لطبيعة مفهومنا عن الرواية.. مما يجعل الأمر مختلفا عندما نشرع في قراءة قصيدة أو مقال صحفي. غير أننا بالقدر الذي نرتضي فيه من النص الذي نقرؤه إشباع النموذج النوعي نتوقع منه أيضا أن يبتكر بعض الشفرات الجمالية الخاصة به. أو أن يقوم بتوظيف ماهر جديد لبعض الشفرات المعروفة من قبل. ومن ثم فإننا نبحث عن خصوصيته في الإطار العام المرن للجنس الأدبي أو النوعي المكتوب فيه. مع أن البنية العليا التي تستجيب لنماذج الأجناس النصية تظل ماثلة لدينا بشكل ما، نقيس عليها البنية الكبرى للنص المقروء كما يمكننا أن نعيها بالفعل.

فالتحليل النصي إذن يبدأ من البنية الكبرى (Macro-Structure) المتحققة

بالفعل. وهي تتسم بدرجة قصوى من الانسجام والتماسك (Coherence) ويشرح لنا علماء النص الشروط التي تتيح لنا أن نعرف ما إذا كانت المتوالية النصية متماسكة أم لا، على اعتبار أن هذه الشروط هي التي يتوقف عليها وجود النص أو الاعتداد به. فيرون أن التماسك اللازم للنص ذو طبيعة دلالية، مهما تدخلت فيه العمليات التداولية. وهذا التماسك-بالإضافة إلى ذلك-يتميز بخاصية «خطية»، أي أنه يتصل بالعلاقات بين الوحدات التعبيرية المتجاورة داخل المتتالية النصية.فالتماسك يتحدد على مستوى الدلالات عندما تكون العلاقات قائمة بين المفاهيم والذوات، والمشابهات والمفارقات في المجال التصوري. كما يتحدد أيضا على مستوى المدلولات أو ما تشير إليه النصوص من وقائع وحالات.

وتصبح المتتالية متماسكة دلاليا عندما تقبل كل جملة فيها التفسير والتأويل في خط داخلي، يعتبر امتدادا بالنسبة لتفسير غيرها من العبارات الماثلة في المتتالية، أو من الجمل المحددة المتضمنة فيها. ومن هنا فإن مفهوم النص تتحدد خصائصه بفكرة «التفسير النسبي»؛ أي تفسير بعض أجزائه بالنسبة إلى مجموعها المنتظم كليا.

فالخطوة الهامة في تحليل العلاقة بين الوحدات في المتتالية النصية مرهونة كما أسلفنا بالكشف عن البنية الكبرى. وكما أن الجملة ليست مجرد مجموعة من الكلمات، بل إن علاقة هذه الكلمات بنيويا هي التي تجسد الجملة، فإن تحليل النصوص للوصول إلى بنيتها الكبرى يتجاوز بالضرورة مجموع أبنية المتتاليات. وإذا كان مصطلح «المتتاليات Sequencc» قد استخدم للإشارة إلى مجموعة الجمل التي تتميز فيما بينها بتحقيق شروط الترابط (Connection) فإن من المعتاد أن تقوم هذه المتتاليات بتكوين نصوص تتسم بالتماسك. غير أن التماسك الذي يلاحظ فيها لا يزال يتسم بأنه «خطى» أي أفقي. فإذا انتقلنا من ذلك إلى المستوى التالي فإن الوصف لن يأخذ في اعتباره روابط الجمل المعزولة والعبارات المتتالية. ولكنه يتأسس حينئذ على النص باعتباره كلا منسجما. أو على الأقل يتأسس طبقا للوحدات النصية الكبيرة.

وتطلق تسمية «الأبنية الكبرى» إذن على الوحدات البنيوية الشاملة للنص. ومن ثم فإن بوسعنا أن نطلق «الأبنية الصغرى Micro-structure» على أبنية

المتتاليات والأجزاء للتمييز بينها وبين الأبنية النصية الكبرى. والغرض الذي يعتمد عليه علم النص كمنطلق لتحديد ذلك هو أن «متتاليات الجمل التي تمتلك أبنية كبرى هي وحدها التي تسمى من الوجهة النظرية نصوصا». وبهذا فإن كلمة «نص» تتحول في المصطلح النظري إلى ما تشير إليه بشكل غير مباشر في الاستعمال اليومي؛ حيث تدل على النصوص اللغوية المكتوبة أو المطبوعة. فمن المفترض أنه توجد أبنية نصية ذات طابع شمولي هي التي تسمى أبنية كبرى، وأنها ذات صبغة دلالية. أي أن البنية الكبرى للنص هي تمثيل تجريدي للدلالة الشاملة للنص. وبينما نجد أن المتتاليات ينبغي أن تحقق شروط التماسك الخطي أو الأفقي فإن النصوص لا تكتفي بتحقيق هذه الشروط، لمجرد أنها مجموعة من المتتاليات؛ بل لابد لها من تماسك بنيوي شامل. ومن المهم أن نستحضر دائما أن ثمة أبنية نظرية وتجريدية، وأنه مهما كانت تتأسس على مقولات وقواعد ذات طابع عام وعرفي فإن المتكلمين يدركونها ويستخدمونها بشكل ضمني. وكما تدلنا التجربة على أن المتكلمين ينحرفون أحيانا عن القواعد النحوية والدلالية في إنتاج الجمل، خاصة في الاستعمال الشفوي العفوي، في بعض المواقف والسياقات، فإن النصوص أيضا يمكن أن تنحرف عن قواعد التماسك الخطي أو الأفقي الكلي الشامل. هذه الحقيقة يمكن أن تحدث عن قصد، كما نجد مثلا في الشعر الغنائي المعاصر المولع بالتشذر، أو غير قصد كما يحدث في الحوار اليومي مع الجيران والأصدقاء. (71-53).

أما كيفية تحديد البنية الكبرى للنص فإنه من الملاحظ أن القراء يختارون من النص عناصر مهمة، تتباين باختلاف معارفهم واهتماماتهم أو آرائهم. وعليه يمكن أن تتغير البنية الكبرى من شخص إلى آخر. لكن بالرغم من هذه الاختلافات يلاحظ على مستوى التفسير الإجمالي لأحد النصوص وجود توافق كبير بين مستعملي اللغة. وبدون هذا التوافق الذي تحدده اصطلاحات علوم الاتصال يستبعد كل فهم ضروري لانتقال المعلومات.

وإذا كانت البنى الكبرى يمكن هكذا أن تختلف جزئيا فحسب من شخص إلى آخر فإن مبادىء تكونها لا تكاد تتغير في حد ذاتها. وترتبط هذه البنى الكبرى بالقضايا المعبر عنها بجمل النص بواسطة ما يسمى «بالقواعد الكبرى» فهذه القواعد تحدد ما هو الأكثر جوهرية في مضمون نص متناول

ككل. وعلى هذا فإن القواعد الكبرى تلغى بعض التفاصيل كي تقصر بالتالي معلومات النص على تكوينها الأساسي. ويمكننا أن نميز عدة مستويات في البنية الكبرى للنص؛ إذ يمكن تلخيص الصفحة الأولى لرواية ما في قضية واحدة، لكن القضايا الكبيرة المكونة من صفحة إلى أخرى ومن فصل إلى آخر يمكن أن تحول بدورها-وبواسطة القواعد الكبرى-إلى قضايا كبيرة أعلى مرتبة. وفي الواقع يمكننا التعجيز بسهولة بين موضوع مقطع ما، وموضوع فصل، ما أو رواية كاملة. والبنية الكبرى للرواية عندما نتناولها بأكملها هي التي تسمى عادة «دلالة الرواية». (70-64).

أما قواعد الوصول لهذه الأبنية الكبرى للنصوص فهي كما يشرحها «فان ديجك» تتمثل فيما يلي:

1- الحذف 2- الاختيار 3- التعميم 4- التركيب أو البناء

ومن الوجهة الشكلية فإن القاعدتين الأوليين هما للإلغاء، والثانيتين للإبدال. وإن كانت كلها تقتضي ضرورة تحقيق المبدأ المسمى «بالتضمن الدلالي»، وهو يعني أن كل بنية كبرى نصل إليها عبر القواعد الكبرى يجب أن تكون متضمنة دلاليا في جملتها داخل مجموعة من الأقوال التي تطبق عليها القاعدة.

وبهذا فإن البنية الكبرى ينبغي أن تنبثق بالنسبة لمحتواها كنتيجة لبنية صغرى. أو لبنية كبرى أيضا لكنها في مستوى أدنى منها. هذا فضلا عن أن كل بنية كبرى ينبغي أن تحقق شروط التماسك العادية لمجموعات الأقوال. بحيث يصبح من المستحيل أن نحذف قولا يؤدي دور الفرض الأولى لقول آخر يقع في نفس مستواه ؛ إذ يترتب على ذلك ألا يصبح قابلا للتفسير.

والقاعدة الأولى وهى الحذف مألوفة. لأنها تعني أن أية معلومة قليلة الأهمية وليست جوهرية يمكن أن تحذف. فعندما يكون لدينا مجموعة من الأقوال يمكننا ببساطة أن نحذف منها ما ليست له وظيفة يقوم بها في النص. أي ما لا يعتبر فرضا تترتب عليه نتائج في بقية النص. ففي جملة مثل: «مرت فتاة ترتدي ثوبا أصفر» نجد أنفسنا حيال ثلاثة أقوال:

أ- مرت فتاة ب- ترتدي ثوبا جـ- كان الثوب أصفر اللون.

ويمكن اختصار هذه المجموعة إلى(أ) و (ب) أو إلى حدها الأدنى وهو (أ) فقط، إن كان تفسير النص التالي لا يحتاج إلى معرفة أن الفتاة كانت

ترتدي ثوبا وليس بنطلونا مثلا، وأن الثوب كان أصفر وليس أسود اللون. إذ أننا نعتبر هذه المعلومات في تلك الحالة قليلة الأهمية بالنسبة للنص الكامل. وليس معنى هذا أن المعلومات في ذاتها ليست هامة، بل يدل فحسب على أنها ثانوية بالنسبة لدلالة النص أو لتفسيره على المستوى الأعلى الشامل.

أما القاعدة الثانية وهى الاختيار فهي تعنى أيضا حذف بعض المعلومات وإبقاء البعض الآخر، مع مراعاة وضوح العلاقة بين المحذوف والمتروك. ففي مجموعة من الأقوال مثل:

أ- اتجه أحمد إلى سيارته ب- استقلها جـ- ذهب بها إلى الإسكندرية.

نجد أنه طبقا لقاعدة الاختيار يمكن أن نحذف الجملتين الأولى والثانية؛ إذ أنه طبقا لشروط القول نجدهما فرضين مكملين أو نتيجتين لقول آخر غير محذوف وهو (جـ)؛ إذ أنه يترتب على معلوماتنا عن الانتقال أنه كي نسافر بسيارة ينبغي أن نتوجه إليها أولا ونستقلها، كما أنه بوسعنا أن نحذف قولا رابعا هو(د)-وصل إلى الإسكندرية. إذ من البديهي أننا نصل إلى المكان المقصود من الرحلة ما لم يحدث شيء يعوق ذلك. فإذا لم يمض الأمر على ما هو معروف فإن جملة مثل (د)-لكنه لم يصل إلى الإسكندرية. لا يمكن أن نحذفها؛ لأن لها أهمية دلالية جوهرية غير متضمنة في النص؛ إذ تشير إلى الحادثة التي وقعت له مثلا.

والقاعدة الثالثة هي التعميم. وهى تقتضي أيضا حذف بعض البيانات الجوهرية. لكنها تفعل ذلك بطريقة يترتب عليها ضياع هذه البيانات كما في القاعدة الأولى لعدم احتوائها. ففي مجموعة من الأقوال مثل:

أ- على الأرض كانت هناك دمية ب-كان هناك قطار صغير

جـ- وكانت هناك مربعات خشبية.

يمكن أن نضع بدلا منها قولا واحدا: د-على الأرض كانت هناك مجموعة من اللعب. إذ أن كل الأقوال السابقة تتضمن من الناحية التصورية أو المفهومية القول الوارد في الجملة الأخيرة. ومن هنا فإننا في التعميم نضع التصور الكلي موضع الجزئيات التي نحذفها، وهو يشملها كلها. ففي كلمات مثل «عصفور» و «قط» و«كلب» يمكن أن تحل محلها «حيوانات أليفة» وهكذا. والتعميمات التي تحدث بهذه الطريقة تسمى عمليات تجريد. ومعنى هذه

العمليات أن الخواص المميزة لكل من هذه الأشياء تصبح قليلة الأهمية في هذا المستوى.

وفيما يتصل بالقاعدة الرابعة وهى التكوين أو البناء، فهي ذات أهمية بالغة. ووظيفتها تشبه وظيفة القاعدة الثانية وهى الاختيار. وإن كانت تختلف عنها من ناحية علاقة العناصر ببعضها. فأي موقف يتطلب مجموعة من الشروط والمواصفات والنتائج التي يمكن أن تكون في جملتها مفهوما عاما كليا يمكن إعادة تكوينه في جملة واحدة، مثلما نجد في الأقوال التالية:

أ- ذهبت إلى محطة القطار ب- اشتريت تذكرة سفر جـ- اقتربت من الرصيف

د- صعدت إلى القطار هـ- جلست في مقعدي و- تحرك القطار

وهذه المجموعات بدورها يمكن تقسيمها إلى تفاصيل أدق، لكنها في جملتها متضمنة في قول واحد هو: ز- ركبت القطار. لأنه من المعلوم أن ركوب القطار يقتضي العناصر الممكنة السابقة. وإن لم تكن كلها «إجبارية» في تكوين هذا «الإطار» للسفر في القطار. وأهمية هذه القاعدة تكمن في أن مفهوم «السفر في القطار» ليس من الضروري أن يكون حاضرا في النص بكلماته. بل يكفي أن يوجد عدد من العناصر المكونة له حتى نستنتج الرابط بينها انطلاقا من النص ذاته. وفي النهاية هناك ملاحظة عامة عن هذه القواعد وطريقة تطبيقها. فهي تتطلب القيام بعملية تجريد وتعميم، لكن بشرط أن لا يؤدي إلى أن يفقد النص محتواه الأصيل. وهذا يعني أنها تعمل في أضيق الحدود.

فعندما نقوم بالتعميم والبناء مثلا علينا أن نختار التصور الأعلى مباشرة لا نتجاوزه، فلا ننتقل من مجموعة «طائر وقط وكلب» إلى «حيوان» فحسب. بل «حيوان أليف». كما لا ننتقل قفزا إلى «كائن حي» أو «شيء». ومعنى هذا أن القول الأكبر الناجم عن أقوال صغرى ينبغي أن يستخلص دائما من عملية «تضمن مباشر» في الأقوال المعطاة. مما يضمن أن تكون البيانات في جميع هذه المستويات، وحتى في القطع النصية الطويلة، ذات طابع محدود. إذ لا يصبح من التلخيص الكاشف عن بنية النص في شيء أن نقول في نص ما إن «أحد الناس يفعل شيئا مع آخر» لما في ذلك من إهدار

لكل الخواص النصية. (71-59).

ويتضح من ذلك أن البنية الكبرى للنص ترتبط بموضوعه الكلي؛ إذ تتجلى في ضوئها تلك الكفاءة الجوهرية لمتكلم ما، والتي، تسمح له بان يجيب عن سؤال مثل: عم كان الكلام؟ أو ماذا كان هدف هذا الحوار؟ حتى بالنسبة لنصوص طويلة ومعقدة. هذه الكفاءة في استنتاج الموضوعات ووصف أهداف النص أو تقديم ملخصات له هي التي تسهم في كشف أبنيته. ومن ناحية أخرى فإن مصطلح «البنية الكبرى» يعد نسبيا. إذ يشير إلى بنية ذات نمط كلي شامل بالنسبة إلى أبنية أكثر تحديدا وتخصيصا منه في مستوى أدنى. ونستنتج من هذا أن ما يمكن أن يعتبر بنية صغرى في نص ما يمكن اعتباره في نص آخر بنية كبرى. بالإضافة إلى أن هناك مستويات عديدة للأبنية الكبرى في النص الواحد، مما يجعل المستوى الذي يشملها جميعا ويقع في أعلى المراتب هو الذي يعد بنية كبرى بالنسبة إلى ما دونه. وعلى هذا فعلماء النص يطلقون اصطلاحيا كلمة «البنية الكبرى» للنص على أكبر بناه وأكثرها شمولا.

وإذا كانت البنية الكبرى للنص ذات طبيعة دلالية كما رأينا، وكانت متعلقة ومشروطة بمدى التماسك الكلي للنص، فإن الذي يحدد إطارها نتيجة لذلك هو المتلقي. لأن مفهوم التماسك ينتمي إلى مجال الفهم والتفسير الذي يضفيه القارئ على النص. ونتيجة لأن تأويل النص من جانب القارئ لا يعتمد فحسب على استرجاع البيانات الدلالية التي يتضمنها هذا النص، بل يقتضي أيضا إدخال عناصر القراءة التي يملكها المتلقي، داخل ما يسمى بكفاءة النص أو إنجازه،فان نظم العقائد والأعراف والأبنية العاطفية، وما يطلق عليه الشفرات المساعدة، تسهم كلها في صنع هذا التماسك للخطاب النصي. ومعنى هذا أن القارئ لا يقوم فحسب بعملية ترجمة للبيانات الواردة دلاليا في النص،. بل هو الذي يضع لها نوع «الإطار» الذي يراها من خلاله. (57-26).

ويشرح «فان ديجك» عمليات الترابط بين المتتاليات النصية، والتماسك الوظيفي بين الوحدات الكبيرة، ودور القراءة والتأويل في تحديدهما، على أسس دلالية ومنطقية. فالعلاقات التي، تقوم بين الجمل أو العبارات في متتالية نصية يمكن أن ترتكز على الدلالات. وهى العلاقات الداخلية. أو

على الروابط بين العناصر المشار إليها أو المدلول عليها في الخارج، وهي علاقات الامتداد الخارجية. فإذا لاحظنا الروابط التي تقوم بين العبارات باعتبارها «كلا موحدا» أمكننا أن نصوغ لترابطها المبدأ التالي: «ترتبط العبارتان فيما بينهما، إذا كان مدلولهما، أي الظروف المنسوبة إليهما في التأويل، مترابطة فيما بينها». ففي عبارة مثل «لما كان الجو حسنا فإن القمر يدور حول الأرض» ليست هناك علاقة بين حسن الجو ودوران القمر حول الأرض، لأن الموقف المتعلق بكل عبارة لا يدعم التعالق. وفي عبارة مثل «ولد سعيد في الإسكندرية. نجح في الامتحان» بالرغم من أن المسند إليه واحد في كلتا الجملتين أي أن المشار إليه متطابق في العبارتين، فإن الربط بينهما-سواء كان ذلك عن طريق الفصل أو الوصول-في متتالية نصية يظل غير دقيق. لأنه لابد من توفر الشروط التي تسمع بتكوين المتتالية على هذا النمط. وظروف النجاح عادة لا علاقة لها بمكان المولد، مما يطعن في صحة تكوين المتتالية النصية. وفي عبارة أخرى مثل «كان الجو جميلا فذهبنا إلى الشاطئ» نجد أن المسند إليه في الجملة الأولى لا علاقة له بشخصيات المسند إليهم في الجملة الثانية. ومع ذلك فإن الربط سليم. وذلك لاتساق الظروف والشروط الموطئة لهذا الربط عند المتلقين عادة بين، جمال الجو والخروج في نزهة على الشاطئ.

ويمكن القول إنه من أجل التفسير السليم لعلاقة العبارات في المتتاليات النصية فإننا نحتاج إلى عدد كبير من الجمل الأكثر عموما. وهى فروض دلالية تعتمد على اللغة، وعلى المعارف العامة المتعلقة بالعالم أو الإطار الذي يتم التعبير فيه، لابد أن تتوفر لدى السامع أو المتلقي، فيستطيع عن طريقها، وعن طريق العبارات الصريحة الماثلة في المتتالية أن يشتق مجموعة من العبارات الضمنية الخاصة التي يستقيم بها تسلسل المتتالية النصية. وبدون هذه العبارات الضمنية فإن المتتالية تظل بأكملها غير قابلة للتفسير.

وإذا كان المجال العلمي الذي نتحرك فيه هو علم النص، فإن بوسعنا أن نطلق تسمية «أساس النص Base du texte» على مجموعة العبارات التي تعتمد عليها المتتاليات النصية. وحينئذ يمكننا أن نميز بين أساس نصي صريح وآخر ضمني. ولكي نفهم أي نص فإن علينا أن نكون معرفيا-ونظريا كذلك-أساسه أو قاعدته الصريحة بشكل تام. معتمدين على الأساس

الضمني كما يتجلى في متتالية الجمل والعبارات. (71-40).

ويميز علماء النص بين أنواع الترابط الموضعي الشرطي للنص والتماسك الوظيفي فيه. فالنوع الأول هو الذي يعتمد على الروابط السببية المعتادة بين الوقائع التي تدل عليها الأقوال. وعادة ما يشار إليها بمجموعة من الأدوات الرابطة مثل: لأن، وعليه، ونتيجة لذلك، ولهذا. الخ. أما النمط الثاني من التماسك فهو أصعب تحديدا بدرجة كبيرة. وهو «وظيفي» لأنه يحدث عندما يعزى إلى أحد الأقوال في النص وظيفة محددة بالنسبة لقول آخر سابق عليه. فالقول مثلا يمكن أن يقوم بوظيفة التجسيد أو التجريد والتعميم أو التضاد لقول آخر سبقه في النص. وقد أطلق «جريماس. Greimas.A.J» على هذه الوظائف والروابط تسمية «روابط بلاغية».

وفي الحديث اليومي كثيرا ما يلجأ المتكلمون إلى هذا النوع من التماسك الوظيفي. خاصة لأسباب استراتيجية. وبهذه الطريقة فإنه يمكنهم العودة لتناول ما قالوه، إما لتصويبه أو تأكيده أو تظليله أو غير ذلك من الأغراض. وبكلمات أخرى فإن هذه الوسائل في التماسك تبدو أكثر ارتباطا باستراتيجية القول الدلالية والتداولية، لإقامة علاقات متماسكة بين نوبات القول.

على أنه في تلك المنطقة الفاصلة بين علمي اللغة والنفس علينا أن نؤكد أن التماسك ليس مجرد نوع من الظواهر الموضوعية للقول فحسب، بل إنه باعتباره مظهرا للمدلول ولتفسير الخطاب يصبح ذاتيا وشخصيا بطبيعة الحال. إذ يتوقف على فهم المتكلمين، معتمدا على تجاربهم السابقة، ومعارفهم وأهدافهم ومنظورهم الشخصي. كما يعتمد على مواقفهم في إسناد هذا النوع من التماسك على النصوص التي يقرءونها أو يشاركون فيها. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن التماسك النصي ليس مجرد خاصية تجريدية للأقوال، ينبغي أن نعالجها في علم الدلالة أو في نظرية الخطاب أو في نحو النص، ولكنه ظاهرة تأويلية ديناميكية من الفهم المعرفي تتدخل فيها أنواع عديدة من المعارف الذاتية. (71-287). ومن هنا يرى الباحثون أن المشكلة الأساسية التي تقوم عند مواجهة مفهوم تماسك النص تنبثق من طبيعة النص ذاته؛ إذ تنصب عليه بحوث متعددة الاختصاصات والتوجهات مما يجعل تحديد مفهوم عام للتماسك أمرا عسيرا. فبالنسبة لبعض العلماء- مثل هيلميسليف-نجد أن التماسك يعني الصلابة والوحدة والاستمرار.

ويمثل أحد المظاهر الضرورية لضمان الطابع العلمي لأية نظرية أو جسم للبحث. فالتماسك هو الذي يبرز خواص أي نظام للتفكير، سواء كان نظرية أو نصا. ويعنى أن أجزاء هذا النظام لابد من ترابطها الحميم فيما بينها. مما يقتضي أن تقوم بينها روابط تمثل شبكة لضبط العلاقات القريبة والبعيدة. وهذا هو نفس المفهوم الذي عبر عنه «لوتمان» عند قوله الذي أشرنا إليه من قبل في تعريف النص، بأنه لابد من تأسيسه «بنيويا».

أما علماء النص فإنهم كما رأينا يولون التماسك عناية قصوى، ويتجاوزون في شرحهم له تلك المرحلة الحدسية، فيذكرون أنه «خاصية دلالية للخطاب؛ تعتمد على فهم كل جملة مكونة للنص في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى». ويشرحون العوامل التي يعتمد عليها الترابط على المستوى السطحي للنص؛ مما يتمثل في مؤشرات لغوية، مثل علامات العطف والوصل والفصل والترقيم، وكذلك أسماء الإشارة وأدوات التعريف والأسماء الموصولة وأبنية الحال والزمان وأسماء المكان، وغير ذلك من العناصر الرابطة التي يعنى علم اللغة بتحديدها، وتقوم بوظيفة إبراز ترابط العلاقات السببية بين العناصر المكونة للنص في مستواه الخطي المباشر للقول.

ويلاحظ أن البحوث البلاغية القديمة في علم المعاني كانت تقتصر في جملتها على هذا المستوى من الترابط القائم بين وحدتين من القول فحسب. وذلك عند تحليل مشكلات «الفصل والوصل». لا تكاد تتعدى هذا النطاق الجزئي المحدود، مما جعل جهدها ينصب على المستوى النحوي أو التركيبي القريب، دون أن يتجاوزه إلى النطاق الدلالي للفقرة الكاملة أو المتتالية النصية. فضلا عن أنه لم يشمل نصا تاما في البلاغة القديمة، اللهم باستثناء حالة فريدة لم تتكرر ينبغي الإشارة إليها والتنويه بها، وهى التي نجدها عند بلاغي مغربي متأخر هو «حازم القرطاجني» في تحليله لأجزاء القصيدة. وتسميته لكل قسم منها فصلا. وتمييزه بين المطلع-وهو البيت الأول منها-والمقطع، وهو مكان الوقوف. ولا يهمل الإشارة إلى طريقة وصل الفصول بعضها ببعض. بل يفعل ذلك بأسلوب الشرط ؛ إذ يشترط أن يكون معنى كل، فصل تابعا لمعنى سابقه ومنتسبا إليه في الغرض. ويسمى ذلك تسمية اصطلاحية «الاطراد في تسويم رؤوس الفصول». ويمضي، في تطبيق هذه التصورات على قصيدة المتنبي: أغالب فيك الشوق والشوق

أغلب. (2-298). فيوردها كاملة، محللا العلاقة بين أجزائها ووحداتها المكونة على هذا الأساس الدلالي الذي لا يقف عند حدود التعالق النحوي بين الجملتين.

ويكفي لكي ندرك التحول الجذري في مثل هذا الموقف الفريد أن نتذكر ما كان يقوله البلاغيون القدماء عن «التضمين» وهو-في مصطلحهم-الارتباط الدلالي المباشر أو التعالق النحوي بين الأبيات المختلفة. إذ يعتبرون مثل هذا الارتباط من العيوب التي يجب على الشاعر تفاديها. وبهذا فإنهم لم يكونوا يقتصرون على تناول الجزئيات دون الاهتمام بالطابع الكلي للنص الشعري، بل إنهم قاموا بدور خطير-ومتناقض في كثير من الأحيان-في تكريس هذه النزعة الجزئية. والتضمين-كما يقول أبو هلال العسكري مثلا-هو أن يكون الفصل الأول مفتقرا إلى الفصل الثاني، والبيت الأول محتاجا إلى الأخير كقول الشاعر:

كأن القلب ليلة قيل يغدى
بليلى العامرية أو يراح
قطاه غرها شرك فباتت
تجاذبه وقد علق الجناح

ويعلق على ذلك بقوله:«فلم يتم المعنى في البيت الأول حتى أتمه في البيت الثاني، وهذا قبيح». (13-36). ومن الواضح أن الصورة الشيقة في هذه الأبيات الغزلية العذبة لم تشفع للشاعر عند البلاغي المعياري الصارم الذي يرى في البيت وحدة نحوية لا ينبغي أن تظل مفتوحة بأي شكل على البيت المجاور لها. على أن العسكري لم يكن شاذا في هذا الموقف. بل هو يعبر-ربما بشكل فج مباشر-عن هذا النزوع الجزئي اللفظي للبلاغة العربية، المتجذر في التربة الثقافية والجمالية القديمة، حيث كان يعتبر البيت الشعري هو الوحدة الأساسية المكتملة، والقافية بابها الموصد. على أن تتساوى الأبيات في نهاية المطاف، لكن لكل بيت كينونته وأسراره. وهو مستقل بذاته. وقابل فحسب لحسن الجوار مع غيره، لكنه لا يكاد يكون معه أسرة متمازجة. ومن هنا فإن كثيرا من الأشكال البلاغية، إن لم تكن كلها تقريبا، تنبثق عن هذه البنية المحددة. فمعظم ظواهر البديع-من طباق وجناس ورد للعجز على الصدر وغيرها-إنما هي استثمار جمالي لهذه الوحدة المنغلقة

نحويا ببابها الموصد. أي أنه كان لابد من الاكتفاء الذاتي لكل بيت، وعلى جميع التنويعات الموسيقية والدلالية أن تحدث داخل حدود البيت، كي لا تتسرب أسراره إلى الخارج. ومن ثم فإن الثورتين العروضيتين اللتين تمثلتا في الشعر العربي، وهما ثورة الموشح في الأفق الأندلسي، وثورة شعر التفعيلة في العصر الحديث، قد كسرتا هذه الوحدة المتشظية للبيت القديم بشكل فعلي عملي. واقترحتا بنية جديدة، كل منهما ملائمة لطبيعة عصرها، تؤدي إلى تحرير البيت من صلابة الهيكل النحوي المغلق. بحيث تصبح المقطوعة في الموشح، والقصيدة كلها في شعر التفعلية هي الوحدة النصية الجديدة. ببنيتها ونسقها الدلالي. وبهذا فإن الإبداع قد خلق واقعا نصيا جديدا يتحدى بلاغة الخطاب المحدثة أن تجتهد في كشف نظمه وقوانين إنتاجه.

ونعود بعد هذا الاستطراد المغري لمتابعة مفاهيم التماسك النصي لنجد أن هناك نوعا آخر من التماسك الكلي، يتجاوز الأبنية النحوية السطحية للنصوص ويتصل بمجمل عالمها الدلالي والشعري. وهو يتجلى في تلك الحالات التي قد يبدو فيها النص مفككا من السطح، لكننا لا نلبث أن نتبين وراءه بنية عميقة محكمة في تماسكها، تفسر تشاكل الأجزاء وتضمن اتساقها مع تشتتها الخارجي. وقد يعتمد اكتشاف هذه البنية على بعض المفاهيم التي يستخدمها علماء النص. مثل المفاهيم المنطقية الدلالية، ومجموعات الحقول الموضوعية المركبة، وطبيعة علاقات الترميز الأدبي.

وقد رأينا أن «فان ديجك» قد نمى نظرية البنية الكبرى للنص باعتبارها بنية تجريدية كامنة تمثل منطق النص. مما يتلاقى جوهريا مع تصورات «جريماس» عن البنية العميقة الدلالية والمنطقية. وإن اختلف عنه في بقية الإجراءات وخطوات التحليل. بيد أنه عن طريق مفهوم البنية الكبرى استطاع علماء النص مقاومة الفكرة الشائعة عن أن التماسك النصي يتحدد فحسب على مستوى علاقات الترابط بين المتتاليات والجمل. لأن هذا المستوى الأخير لا يقدم سوى الأبنية الصغرى كما شرحنا من قبل. وتظل البنية الكبرى هي التمثيل الدلالي الكلي الذي يحدد معنى النص باعتباره «عملا كليا فريدا». وبدون هذه البنية الكبرى والقواعد التي تحكمها وتكمن تحتها يمكن أن ننزلق بسهولة إلى تصور التماسك النصي على اعتبار أنه مجرد

رابط سطحي وخطى بين الوحدات الجزئية. بينما نجد أن هذه البنية الكبرى التي نلح على تأكيد ضرورة البحث عنها في التحليل لا تؤدي فحسب إلى التماسك الكلي، بل تؤدي أيضا إلى التماسك الجزئي المحلي في المستوى الكامن تحت متتاليات الجمل، كما تقضي بذلك مبادئ النحو التحويلي التوليدي. ومعنى هذا أن تحليل النصوص علميا يعتمد على ملاحظة التعالق والترابط بين الأبنية الصغرى والبنية الكبرى الكلية. (57-19)

ويرتبط بتحديد هذه الأبنية النصية ما سبق أن أشرنا إليه من عمليات تكوين النصوص لدى إنتاجها وتلقيها في الذاكرة. إذ يرى العلماء أنه إذا كان من المفترض أن المعلومات الدلالية التي لا يمكن تخزينها لوقت أطول في الذاكرة القصيرة المدى، أو لا ينبغي ذلك، تنتقل إلى الذاكرة الطويلة المدى، فإن علينا أن نحاول التحقق من الكيفية والشروط التي تحكم هذه العملية. مما يقتضي وضع بعض فروض العمل الشارحة لذلك.

أول هذه الفروض يتمثل في أنه من ناحية المبدأ فإن كل الأقوال التي يتضمنها نص ما والتي تم فهمها-أي إنتاجها-من قبل الذاكرة القصيرة المدى، فإنها تنتقل إلى الطويلة المدى. وهذا فرض بالغ التعميم إلى الحد الذي لا ينبغي فيه أن يحملنا على الظن بأن المتكلم نتيجة لذلك جدير بأن يتذكر جميع الأقوال النصية ويتعرف عليها. بل على العكس من ذلك. سرعان ما نرى أن التذكر والتعرف يقومان على أساس عمليات تفترض «قابلية الاستعادة» للبيانات في الذاكرة. وبالرغم من ذلك فإن الفرضية تتضمن دخول جميع الأقوال تقريبا إلى الذاكرة، لكن بشرط قابليتها غير المحددة لذلك. مما يترتب عليه أن تكون البيانات التي تمت عمليات تبلورها في أبنية في الذاكرة القصيرة المدى هي وحدها التي تنتقل إلى البعيدة المدى. وهذا التبلور في الأبنية يتم بفهم النص وتفسيره الذي غالبا ما يسقط كثيرا من البيانات.

أما الفرض الثاني العام فربما كان أكثر أهمية لارتباطه بالنموذج المعرفي في تكوين النصوص. ويشير إلى أن تخزين البيانات في الذاكرة البعيدة المدى إنما هو وظيفة للبنية التي تتخذها هذه البيانات في الذاكرة القصيرة المدى. وهذا يعني أن بنية المعلومات النصية تتكون في الذاكرة الدلالية خلال فهم النص. ويبدو أن هذا الفرض بدوره شديد العمومية أيضا. لأنه

يؤدي إلى الإقرار بأنه في الذاكرة الطويلة المدى لا تتحقق عمليات تأويل وتفسير أكثر. ومن هنا يستنتج ما إذا كان ينبغي للبيانات أن تختزن في مكان آخر غير الأصلي، أم أن النص-أو أجزاء منه-يعزوان إليها بنية أخرى. وهذا لا يتم في الذاكرة الطويلة المدى، بل لابد أن يحدث مرة أخرى في القصيرة المدى. والنتيجة التي تعقب ذلك هي إعادة تأويل البيانات. مما لا يحدث فحسب خلال قراءة النص مثلا عندما تضطرنا بعض البيانات الجديدة إلى تصويب فرضيتنا البنيوية السابقة، بل يتم ذلك أيضا خلال التذكر. عندما نعيد إنتاج بيانات لنص ما في سياقات طبيعية أو تجريبية لاحقة. (71-204).

ومن الواضح أن هذه المبادئ والإجراءات التحليلية ترتكز على معطيات بحوث علوم اللغة النصية وعلم نفس المعرفة حول الذاكرة وأنماط الاستيعاب وسبل الاسترجاع، مما يجعل مقولاتها متحركة بمدى ما تحرز هذه الدراسات من تقدم في إنجازها، وإن كان لذلك نتيجة أخرى لا يتفاداها الباحثون في علم النص وهى عمومية مقولاتها بالنسبة لجميع النصوص، سواء كانت أدبية أم غير أدبية.

أما المهتمون بالبلاغة والشعرية فإنهم يحاولون التركيز على خصوصيات مادتهم، فيرون أن العلاقات القائمة بين مختلف العناصر اللغوية على طول نص ممتد لا تقود ضرورة إلى الخروج بخلاصات مهمة لأجل التحليل الأسلوبي. إذ توجد في الخطاب العادي علاقات كثيرة تتخطى حدود الجملة. وعلى، سبيل المثال نجد هذه العلاقات في استعمالات الضمائر حيث يكون ما تعود إليه متحققا أو مذكورا في جمل سابقة. أو في أنماط أخرى من التطابق بين عناصر واقعة في جمل متعددة ومتتابعة، مثل تطابق العدد وزمن الفعل، هذا النمط من التطابق اللغوي ضروري، لكنه لا ينتج غالبا خواص أسلوبية. أما نمط العلاقات التي تدخل في دائرة اهتمام التحليل الأدبي لنصوص فهي تلك التي تقضي إلى وجود بنية فوق هذه البنية المستخلصة من الاستعمال العادي للغة، مثل بنية الإيقاع في الوزن والقافية. (19-28).

كما يرى الباحثون في الشعرية أنه إذا كان كل نص لابد له أن يتصف بالوحدة ويحقق التماسك وإلا أصبح. مجرد متواليات من الكلمات، فإن

وحدة النصوص غير الشعرية تشتق عادة من الثبات النسبي للموضوع. ومن عناصر الترابط اللغوي والتعالق والتكرار مما يفضي إلى تكوين أبنيته. ومع ذلك فحينما نحصر ذلك في النص لا نكون بحاجة لتوجيه اهتمامنا نحو ما يتعلق باختيار مفرداته بقدر ما نهتم بمدى كفاءتها في توصيل دلالتها القارة، كما لا نهتم كثيرا بترتيبها مادامت تحقق درجة النحوية المطلوبة. فإذا أولينا اهتمامنا لعمليات الاختيار والترتيب، ووضعنا هذه العناية موضع التطبيق فإن النص يسمو في هذه الحالات على وضع اللغة العادية، لكي يكتسب خصائص أسلوبية معينة. وبهذا فإن النصوص التي تدخل في مجال الشعرية يتوفر لها نمط من الوحدة المتبلورة بنيويا. وهى وحدة لا تنجم عن مجرد حضور الموضوع القار، ولا عن الروابط النحوية، ولا عن استخدام المواصفات الإصلاحية للشعر، بل تكمن في رأى بعض الباحثين فيما يطلقون عليه «بنية الازدواج». هذا الازدواج هو الأداة الشعرية المكونة لبنية القصيدة والضامنة لوحدتها. ويقتضي كشرط ضروري وكاف تحقق صيغ متماثلة صوتيا أو دلاليا في مواقع متماثلة أيضا. سواء كانت هذه المواقع محددة من وجهة نظر دلالية مرنة، أو اصطلاحية مضبوطة مثل الوزن والقافية.

على أن صاحب هذه النظرية وهو «ليفين. Levin,S. R يرى أنه بالرغم من أهمية أنماط الازدواج في لغة الأدب ومن الأثر الموحد الذي ينتجه في الشعر ويكون بنيته فإنه من الخطأ الاستنباط أنه بمقدار ارتفاع عدد الازدواجات المتحققة في القصيدة بمقدار ارتفاع نصيبها من الجودة الشعرية. فمهمة الشاعر تكمن عنده بالإضافة إلى أشياء أخرى في القدرة على فرض الوحدة اعتمادا على عوامل متعددة. إلا أن كون هذه الوحدة أساسية لا تعني ضرورة تحقيقها على حساب التعقيد؛ إذ ينبغي للقصيدة أن توجد التعقيد لا أن تلغيه. وحينما تكون القصيدة كاملة التناغم فإنها تصبح حينئذ بسبب ذلك مبتذلة تماما. وهذا ما يحدث في أغاني الأطفال وفي التراتيل والشعارات من كل نوع ؛ حيث تستعمل إلى حد الإفراط كل الأدوات الشعرية مثل القافية والإيقاع والوزن والتركيب والأداء اللفظي وغيره. ففي هذا النمط من الشعر تلتزم كل هذه الأدوات دورات متوازنة بشكل مفرط محققه في الغالب هذا الشعور بالابتذال. مما يجعل من

الضروري طرح مسألة مناسبة تواتر وقوة الازدواجات في النص الشعري. (28-55).

ويمكن لعلم النص عند ممارسة تحليل النصوص الأدبية الإفادة من جميع المنجزات التي حققتها الأسلوبية والبلاغة والشعرية الحديثة، بالإضافة إلى المقولات التنظيمية النصية، وإخضاعها لمفاهيم التراتب في الأبنية الكلية التي سبق توضيحها. بشكل يستوعب الخواص الجمالية للأجناس الأدبية المتمثلة في الأبنية العليا، ويستجيب للمتغيرات الإبداعية في أبنية النصوص الكبرى عن طريق اكتشاف النماذج الديناميكية والخصائص المميزة للنصوص.

وقد قدم «لوتمان Lotman, I» تصورا عاما لآليات التحليل الدلالي للنص الفني يمكن أن نسترشد به لملء فجوة التحليل النوعي للنصوص الأدبية وأبنيتها الخاصة. إذ يرى أن هناك مجموعة من العمليات الضرورية للقيام بتحليل دلالي داخلي للنص، على أساس تجريده من روابطه الخارجية وهى. بإيجاز:

- تقسيم النص إلى مستويات ومجموعات، طبقا لمستويات العناصر والوحدات المكونة له تركيبيا. مثل الأصوات والوحدات الصرفية والكلمات والأبيات والمقاطع والفصول بالنسبة للنص الشعري. والجمل والفقرات والفصول بالنسبة للنص النثري في مقاربة أولية.

- تقسيم النص إلى مستويات ومجموعات طبقا للعناصر والوحدات المكونة له دلاليا، مثل نمط الشخصيات. و هذه العملية ذات أهمية خاصة في تحليل النثر.

- الفصل بين كل الثنائيات التكرارية من المتعادلات.

- الفصل بين كل الثنائيات المتراكبة.

- توضيح الهيمنة المتبادلة للثنائيات الدلالية المتعادلة. بهدف عزل وتمييز السمات الدلالية المييزة في كل المستويات الأساسية. وتحديد التعارضات الدلالية الرئيسية التي تعمل في داخل النص. مما يؤدي حينئذ إلى اختبار الدلالة الناجمة عن التركيبات النحوية.

- تقسيم البنية المنبثقة من هذا التكوين التركيبي والانحرافات الدالة في الثنائيات المتراكبة. مما يؤدي إلى اختبار الدلالة الناجمة عن التكوينات

التركيبية.

ويرى «لوتمان» بالرغم من ذلك أن هذه العمليات، لن تقدم سوى هيكل عام أولى للنص ؛ إذ أن وصف كل الروابط الماثلة في النص، وجميع العلائق الخارجية له يعتبر مهمة غير واقعية لضخامتها وقلة جدواها. وعندئذ تتجلى ضرورة اختيار المستويات المهيمنة للكشف عن الأبنية الدالة. مع توضيح أسباب الاختيار ونتائجه في إضاءة النص. (56-122).

وقد وجدت علوم النص في السرديات ميدانها المفضل لتطبيق مبادئها عليه. مما يدعونا لمتابعة التحليل النصي للسرد، باعتبارها أظهر تجلياتها من ناحية. ونظرا لحداثة البحث السردي وخصوبته في الدروس النصية من ناحية أخرى. دون أن يغض ذلك من قيمة الإنجازات الكبيرة التي حققتها دراسة الشعرية وتتبع أبنيتها في اللغات المختلفة، الأمر الذي أدى كما ألمحنا من قبل إلى تحديد بعض الأبنية العامة المشتركة للشعر في جميع اللغات.

5 تحليل النص السردي

بلاغة السرد:

يقدم النص السردي للباحث مادة جلية في تجانسها وشفافيتها وطابعها الكلي العام. تتراءى فيها شروط النص منذ اللحظة التي يلتقط فيها القارئ خيوط السرد، فيبدأ في نسجها مع تقدم النص دون اقتطاع مبتسر أو توقف متعسف. فلا يغيب عنه أولوية الكل على الأجزاء، ولا مرحلية المواقف والعناصر المكونة للنص. ولا يلبث حين يتمثل بنيته الكلية أن يشرع في تأمل دلالته الشاملة مدركا مغايرتها لمعاني الوحدات المتفرقة. إن النص السردي يهب نفسه للمتلقي في توافق مدهش يدعوه لاحتوائه مرة واحدة. حتى ليوشك على امتلاكه واختزان أبرز معالمه، مما يجعله مادة أثيرة في الدراسات الجديدة حول بلاغة الخطاب، وميدانا جليا لتطبيق علم النص أيضا إبان تبلوره.

وربما أسهم في ذلك قلة المخزون في ذاكرة الشعرية القديمة عن السرديات (Narratologie) مما يجعلها حقلا بكرا للمقاربات التجريبية، خاصة وأن النموذج الإبداعي الذي تتكئ عليه قد ولد في العمر الحديث تقريبا. وأسلافه السابقون لا طاقة لهم بفرض أنماطهم الأولية لفرط سذاجتها واختلاطها

بالكتابة التاريخية والتوثيقية. إن أدبية السرد بنت العصر الحديث؛ خاصة في شكلها القصصي والروائي، مما يجعلها تكاد تفلت من إطار الأحكام المسبقة التي تلاحق الشعر في النقد المعاصر.

فنحن إذن حيال ظاهرة عالمية؛ حيث نرى جهود تحليل الخطاب والإحاطة النصية به تنصب على السرديات. وتشمل ما تولد عنها من أشكال محدثة في الفنون السمعية والبصرية الجديدة. ويتلاءم هذا الوضع بشكل خاص مع ظرف الثقافة العربية أيضا، فهي بالغة الفقر على مستوى التنظير والتنظيم في مجال السرديات. مع أنها قد غدت من أحفل اللغات بالنتاج الروائي والقصصي ذي الصبغة العالمية بحيث توشك أن تضارع آداب أمريكا اللاتينية بطاقتها المدهشة في السرد التي تبدو وقد استعادت كفاءتها الكامنة منذ نموذج «ألف ليلة وليلة» في تاريخها الوسيط.

من هنا فإن حريتنا في اختيار الجنس الأدبي الذي نختبر على محكه مقولات الخطاب والنص المعاصرة تظل إلى حد ما مشروطة بما حدث في التنظيرات العالمية من جانب، وبضرورة تكييفها لإثراء نظرية السرد لدينا من جانب آخر. ويلاحظ الباحثون أن البلاغة الغربية قد اشتملت على كثير من أسس السرديات؛ حيث وجدت حدود القص أصولها وبعض ظواهرها اللافتة في مبادئ اليونان والرومان البلاغية. بيد أنها دخلت بكامل مقتضياتها في البلاغة ابتداء من القرن السادس عشر والمراحل التالية له. وقد شغل التاريخ-باعتباره مادة سردية-كثيرا من البحوث البلاغية إبان القرنين الثامن والتاسع عشر. ويعمد تطوير العلاقة بين البلاغة والسرديات على مراجعة الجوانب المختلفة لأنماط «العبارة» أو أجناس الخطاب من منظور نقدي حديث. وإن كان بمس بشكل مباشر أيضا جانبا آخر لم يظفر بالاهتمام الكافي في البلاغة القديمة وهو المتصل «بالترتيب Dispositio» وكان هذا الترتيب يشمل عادة أربعة أجزاء للقول هي: الاستهلال، وما يسمى بالسرد أو عرض الموضوع، والطريف أنه كان يسمى في النقد العربي القديم بالقصة، خاصة إذا كان الموضوع دعوى تقام أمام القاضي. ثم يأتي الجزء الثالث ويتضمن البراهين والحجج وجدل الخصوم، ومن بعده يكون الختام. وظلت هذه الأجزاء هي التي يعتد بها حتى القرن التاسع عشر. فإذا أمعنا النظر في الجزء الثاني وهو «السرد Nar-ratio» في اللاتينية،

وجدنا أنه الجزء الأساسي في الخطاب الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة أو المثيرة للجدل. وهو يعني الباحثين أيضا باعتباره حكاية لا تقتصر وظيفتها على مجرد تعداد الوقائع والأفعال. ويختلف كثير من الباحثين مع «بارت. Barthes,R» في قوله إن هذا السرد كان يتم تصوره فقط من منظور البرهان، فهو العرض المقنع لشيء حدث أو يزعم أنه قد حدث. فالقصة عنده ليست حكاية وإنما هي خطوة برهانية، وهي لذلك عارية ووظيفية محضة. وتفضي قراءة كتب البلاغة الكلاسيكية بالباحثين إلى القول بأن السرد كان أهم مما قدر «بارت»؛ إذ أن تفصيل أنواعه ومقولاته وملامحه يجعله يتعلق بعناصر ليست إجبارية، بل هي اختيارية ومتوقفة على نوعية القاص الخطيب. وهي لذلك لا تلبث أن تدخل في صميم الاهتمامات الأسلوبية والفنية. (62-147).

وكان كتاب «كينتيليانو. Quintiliano» عن فن الخطابة مسئولا إلى درجة كبيرة عن إضفاء الطابع الأدبي على البلاغة السردية،. عندما افترض هذا البلاغي اللاتيني الكبير-متوافقا مع أرسطو في الهدف الشعري-أن غاية السرد لا تتعلق بمجرد عرض الموضوع، وإنما بالإقناع العاطفي: «لأن السرد لا ينظر فحسب إلى إخبار القاضي، وإنما، إلى أكثر من ذلك وهو أن يشعر بما نريد منه أن يشعر به. حتى ولو لم يكن من الضروري أن نخبره إلا بهدف تحريك تعاطفه الشديد، فنحكي له الأشياء كي نعده لذلك». فعن طريق إقناع المستمع والإلحاح على تحريكه وإثارته يبدأ السرد البلاغي في التحرر من قيد العرض البرهاني، كي يؤدي وظائف أخرى تجعله أقرب إلى نطاق الشعر.

ويختلف هذا البلاغي اللاتيني عن الذين يقصرون السرد على الجانب المنطقي التاريخي. ويفضل التحرر من الترتيب الزمني من خلال مجموعة من الأشكال التصويرية، أو الحيل التي يصطنعها السارد أو القاص. مما يعتبر سابقة هامة لبلاغة القصر التي أطلق عليها في العصور الوسطى (Ordo artificialis) أي «الوسائل المصطنعة». وهذه الوسائل البلاغية تتمثل في تفادي الإشارة إلى حدث ما بادعاء نسيانه. ووعد القاضي بإكمال الحكاية أو العودة إليها. وإجراء الاسترجاع، وقص الحكاية من منظور الماضي. وغير ذلك من أشكال التمثيل وأدوات السرد كما يدرسها بعض

البلاغيين المحدثين. يقول «كينتليانو»مثلا: «إنني لا أتفق في الرأي مع من يرون أنه بنفس الترتيب والنظام الذي تحدث به الأشياء لابد وأن تروى. ولكنها ينبغي أن تروى بأفضل الطرق المواتية. ومن أجل ذلك هنالك أشكال عديدة. ففي بعض الأحيان نتظاهر بأننا نسينا شيئا ما لا نلبث أن نذكره في فرصة أفضل. وفي أحيان أخرى نقول إننا سنعود لنحكي جزءا مما نقصه حتى يتضح الموقف أكثر. وأحيانا أخرى نشرع بعد حكاية الواقعة في إضافة البواعث التي سبقتها». وهذا النص يدل على أن المشكلة التي ندعوها اليوم «بالنسق الزمني» في السرد كانت من مشكلات البلاغة القديمة التي قام بشأنها النزاع بين النظام الطبيعي والنظام الصناعي في القص. هذا النزاع الذي بعثه الشكلانيون الروس في العصر الحديث في نظريات السرد عندما أثاروا التعارض الأرسطي القديم بين النظام المنطقي والنظام الفني. (151-62).

وكان بحث مبدأ «الاحتمال» في النظام السردي هو المنطلق في البلاغة القديمة لعرض تصور شعري جامع، يدخل فيه بالإضافة إلى مشكلة التاريخية أو الاحتمال التاريخي أو التخييلي للوقائع المسرودة، مجموعة من الملامح الأساسية للجماليات الكلاسيكية التي ترتبط عموما بالتركيب الفني للعمل الأدبي. بل يذهب بعض الباحثين إلى أن الشرح الأوفى لهذه القضية لا نجده إلا عند هؤلاء البلاغيين القدماء، حيث نرى «شيشيرون Ciceron» الروماني مثلا يوضح مبدأ «الاحتمال» قائلا: تصير القصة محتملة إن ظهرت فيها أشياء مما يبدو في الواقع والظروف التي حدثت فيها، زمانها ومكانها وكيفيتها بحيث يلتزم الشيء المروي بطبيعة ما يفترض من المؤلفين، أو ما يشاع عند العامة، أو ما ينطبق مع رأى المستمعين» ويقوم «كينتيليانو» بتعميق هذا المفهوم للاحتمال السردي وتأسيس شعريته عندما يقول: تصير القصة محتملة إذا استشرنا أنفسنا أولا كي لا نقول شيئا يتعارض مع الطبيعة. وإذا ألمحنا مسبقا إلى البواعث التي أدت إلى حدوث الأشياء المروية. لا بواعث كل الأشياء، وإنما تلك التي نعتزم التحقق منها. وإذا رسمنا الشخصيات بتلك الخواص التي تجعل الوقائع قابلة للتصديق. فنرسم هكذا اللص والبخيل والزاني وعديم الشرف والقاتل. ونعكس إذا قصدنا الدفاع عنهم. أما ظروف الزمان والمكان فينبغي الإحاطة بهما أيضا. كما

أن هناك قدرا من التتابع والترابط بين الأحداث يجعلها قابلة للتصديق، كما يحدث في الكوميديات والتمثيليات الصامتة. إذ أن هناك بعض الأشياء التي تنجم عن بعضها الآخر بالطبيعة. بحيث أننا إذا حكينا الأولى بما فيها من احتمالات توقع القاضي ما سيتبعها من نتائج». (62-155).

وإذا كان هذان النصان على درجة كبيرة من الأهمية في البلاغة السردية؛ إذ يشرحان مبدأ الاحتمال الذي لعب دورا هاما في فن الشعر عند الكلاسيكيين، وكان يقع في جذر فن القص ذاته، قبل أن يحل محله مبدأ «التخييل»؛ فإنهما يكشفان عن الوعي الواضح للنظام الكلاسيكي باعتباره نظاما جماليا، يتكون من شبكة من العلاقات الدائرة حول مفهوم الاحتمال على مستويات أربع:

1- الاحتمال الطبيعي، ويتصل بالعلاقة بين الأدب والواقع.

2- التلاؤم: وينتمي للمظهر الخارجي المتصل بعلاقة الأدب بالواقع من ناحية، وللمظهر الداخلي المتصل بالعلاقة بين الحدث ولغة الشخصيات وخواصها من ناحية أخرى.

3- ظروف المكان والزمان والكيفية.

4- ضرورة حبكة الأحداث نتيجة لذلك.

وعلى هذه الملامح الأربعة التي تعرضها البلاغة مجتمعة ومتجاورة يتأسس مفهوم الاحتمال للسرد الخطابي. وهو الاحتمال الإقناعي. مما يجعلها تمثل نظاما جماليا كلاسيكيا وضع للحكاية الشعرية. بالرغم من أنها ذكرت في كتب البلاغة، ولم تذكر مجتمعة بهذه الصورة في الدراسات التي تدور حول فن الشعر الكلاسيكي بمثل هذا التماسك والاكتمال. (62-157).

ومن اللافت للنظر أن مبدأ الاحتمال لم يناقش فيما يبدو في البلاغة العربية، اللهم إلا عرضا عند الحديث عن الإحالة والغلو؛ فظلت العلاقة مبهمة وغائمة بين التاريخ والقص. ونظر إلى السرد باعتباره مرتبطا بطرق الرواية لما يفترض أنه قد وقع بالفعل، دون تنمية لفكرة الاحتمال التي تقود إلى مشروعية المتخيل وحقه في الوجود الأدبي المفارق بطبيعته للوجود المادي التاريخي، وتؤدي بالتالي إلى الاعتراف بعد النضج بالوجود المستقل للقصة الأدبية. هذا على الرغم من استخدام مصطلح القص في الكتابات

النقدية العربية، كما نجد مثلا في «عيار الشعر» لابن طباطبا العلوي الذي يقول: «وليس تخلو الأشعار من أن يقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول. فتحسن العبارة عنها. وإظهار ما يكمن في الضمائر منها. فتبهج السامع لما يرد عليه، مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه. فيثار بذلك ما كان دفينا. ويبرز على ما كان مكنونا. فينكشف للفهم غطاؤه. فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه». (6- 202). ومع أننا نجد هذه الفقرة واردة في معرض الحديث عن أجزاء القول والعلاقة بينها ؛ مما يدل على استجابة الناقد العربي للإشارات الأرسطية في كتاب الخطابة، إلا أنه لا يستوعب بقية الهيكل النظري لفكرة الاحتمال الجوهرية. فنجده أحيانا أخرى يستخدم كلمة «حكاية» في مثل قوله «ويأتي بعجائب بديعة مستطرفة من صفات وحكايات ومخاطبات في كل فن» إلا أنه لا يتوقف عند طبيعة العلاقة الاحتمالية بمستوياتها التي أشرنا إليها. خاصة ما يرتبط بجانب الاحتمال الطبيعي وهو علاقة الأدب بالواقع الخارجي، مما قد يؤدي إلى الاعتراف بحق الخلق والإبداع التخييلي. وإن كنا من ناحية أخرى نجد عنده بعض الإشارات المتصلة ببقية المستويات الفنية، خاصة لدى ذكره لنموذج تطبيقي من الشعر القصصي، وذلك في قوله:

«وعلى الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعره دبره تدبيرا يسلس له معه القول. ويطرد فيه المعنى. فيبني شعره على وزن يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه، بزيادة من الكلام يخلط به، أو تقص يحذف منه. وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين لما يستعان فيه بهما. وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة عن جنس ما يقتضيه. بل تكور، مؤيدة له، وزائدة في رونقه وحسنه. كقول الأعشى فيما اقتصه من خبر السموأل:

كن كالسموأل إذ طاف الهمام به
في جحفل كزهاء الليل جرار
بالأبلق الفرد من تيماء منزله
حصن حصين وجار غير غدار
إذ سامه خطتي خسف فقال له
اعرض على كذا أسمعهما حار

فـقـــال غـــدر وثـــكـــل أنـــت بـــيـــنـــهـــمـــا
فـــاخــتــر ومـــا فـــيـــهــمـــا حـــظ لمخـــتـــار
فـــشـــك غـــيـــر طـــويـــل ثـــم قـــال لـــه
اقـــتـــل أســـيـــرك إنـــي مـــانـــع جـــاري
إنـــا لـــه خـــلـــفـــا إن كـــنـــت قـــاتـــلـــه
وإن قـــتـــلـــت كـــريمـــا غـــيـــر عـــوار
مـــالا كـــثـــيـــرا وعـــرضـــا غـــيـــر ذي دنـــس
وإخـــوة مـــثـــلـــه لـــيـــســـوا بـــأشـــرار.. الـــخ

ويذكر ابن طباطبا القصيدة كلها-لأول مرة في استشهاداته بالنصوص- لأن هذا كما أسلفنا من طبيعة النص السردي الذي لا يقبل التجزئة ولا الاقتطاع. ثم يعلق عليها بقول: فانظر إلى استواء هذا الكلام وسهولة مخرجه وتمام معانيه وصدق الحكاية فيه. ووقوع كل كلمة موقعها الذي أريدت له. من غير حشو مجتلب ولا خلل شائن. وتأمل لطف الأعشى فيما حكاه واختصره في قوله:

أأقتل ابنك صبرا أو تجئ بها...

فأضمر ضمير الهاء في قوله: واختار أدراعه أن لا يُسَبَّ بها.. فتلافى ذلك الخلل بهذا الشرح. فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استرجاع القصة فيها. لاشتمالها على الخبر كله بأوجز كلام وأبلغ حكاية. وأحسن تأليف وألطف إيماء». (6-203).

وإذا كانت هذه أوضح إشارة في النقد والبلاغة العربية للسرد الشعري، فإن تأملها يثير جملة من القضايا نكتفي بالإشارة إلى أهمها وهى:

1- الربط بين الوزن وما يقتضيه فن القص الشعري من صيغ وأشكال.

2- الاهتمام بسرد النص بأكمله والعناية بدرجة تجانسه وتماسكه.

3- الاهتمام باقتصاد الكلام المتمثل في تلاؤمه مع الشخصيات والمواقف هو غير الإيجاز المطلق المعهود في البلاغة.

4- مراعاة الصدق، دون تفصيل واضح لطبيعة هذا الصدق، هل يقوم في علاقة الكلام بالقصة المسرودة فيكون صدقا فنيا، أم بالواقع الذي ترويه فيكون من قبيل الصدق التاريخي؟

ولو استثمرت تقاليد البلاغة العربية هذه الملاحظات وأمثالها عن السرد

ونظامه، ووسعت دائرتها لتشمل المقامات والحكايات، لأسعفت الإبداع القصصي في الخروج من مرحلة الحكايات الشعبية المنبوذة من جانب، والقصص المرهقة بالمادة اللغوية الميتة من جانب آخر، مما كان من الممكن أن يفضي بها إلى الاعتراف بلون من القص الأدبي المتوازن. ولكن المشكلة تمثلت في قصر نفس النقاد في المتابعة الفلسفية لنظريات الأدب الإغريقية، والتصاقهم الشديد بالمادة الشعرية المتشذرة، وخلط مفهوم القص بطبيعة «الرواية» التي تتحرى الصدق الخارجي بطريقة صارمة. كما أن البلاغة العربية لم تشهد في مطلع النهضة مرحلة بعث وإعادة تنظيم للمادة الوسيطة- كما رأينا في البلاغة الغربية الكلاسيكية الجديدة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر-بل قفز النقد عندنا إبان فترة الإحياء مغترفا مباشرة من النظرية الرومانسية في الشعر، ومتجاهلا جدوى إعادة النظر في المقولات البلاغية، ومحاولة تطويعها وضبطها مع إيقاع التطور الفلسفي والحضاري والإبداعي لهذا العصر الحديث. الأمر الذي يضعنا عند تأسيس بلاغيات السرد في موقف مخالف نسبيا للفكر الغربي من ناحية اعتماده على مأثوره القريب وتنميته بالتوازي مع تطور الإبداع. ويدعونا للاعتداد بالمأثور العالمي في قديمه وحديثه معا كمنطلق لسد الفجوة النظرية القائمة والبحث في بناء هيكلها. بيد أننا لسنا بصدد كتابة تاريخ لنظريات السرد-على ما في ذلك من إغراء وتشويق-بقدر ما نحن بصدد تحديد موقف معرفي آني يبغي اكتشاف تجليات دراسة الخطاب الأدبي في مجال القص باعتباره نصا مكتملا. مع إعادة المنظور البلاغي إلى مجال الأدوات التحليلية والتفسير الفلسفي. مزودا بحصاد العلوم المجاورة الجديدة وتوجهاتها المنهجية. وهناك عمل هام استوعب أبرز مقولات وإنجازات النظريات السردية في الآداب العالمية، وأصبح الآن بعد مضي نحو ثلاثين عاما على صدوره منبعا كلاسيكيا للسرديات في النقد العالمي. وهو يتخذ عنوانا له على وجه التحديد «بلاغة القص». (41-36) يحسن أن نتعرض لأبرز مبادئه في تأسيس الخطوات المنهجية للتحليل السردي، لما لها من أهمية في إدراج مقولات النقد العربي ضمن المنظومة المعتد بها في النقد الحديث. هذا بالرغم من تسرب الروح المعيارية الجديدة لكتاب «واين بوث. Booth,W» المشار إليه، نتيجة لحرصه على طابع التجريد والتعميم. لكنها معيارية أقرب إلى منطق القانون العلمي

المستمد من تجارب الواقع التاريخي للإنتاج الأدبي.

وهو يصنف الخواص العامة للنقد السردي منذ «فلوبير Flaubert,G» حتى الآن، ويرى أنها تدور حول ثلاثة محاور، تستمد منها معاييرها المميزة، وهى العمل والمؤلف والقارئ، بما يقتضيه كل محور في النظر إلى المادة القصصية، وتمضي على النحو التالي:

- الخواص العامة التي يتطلبها العمل: وتبدو حيث يرى بعض النقاد أن الرواية ينبغي أن تكون عادلة مع الواقع. وذلك بأن تكون أمينة مع الحياة الطبيعية أو الواقعية المعاشة بكثافة. كما يرى بعضهم الآخر ضرورة أن تتطهر من الشوائب غير الفنية، ومن العناصر المسرفة في بشريتها. وثمة رغبة قوية في أن تحقق الرواية درجة عالية من «التوتر الدرامي» و «الإقناع». وما يقتضيه ذلك من أصالة وصدق. وتحقيق كامل لموضوعها. وكثافة الوهم المتخيل الخلاق. وأن تتسم بالحياد واللاشخصية حتى تصل للنقاء الشعري المطلوب، وللصيغة الروائية الخاصة.

وهناك من يدعون لتقديم الواقع المجرب، في مقابل من يتطلبون منها أن تكون «صيغة للتأمل»، الأمر الذي يفضي إلى جدل نقدي وصراع بين من يرون الرواية كعمل واقعي في الدرجة الأولى، وبين من يبحثون عن الفن الخالص. ولو أدى ذلك إلى اللاواقعية ولا إنسانية الفن.

- المواقف المطلوبة من المؤلف: يرى البعض أن المؤلف ينبغي أن يكون موضوعيا منفصلا عما يكتب غير منفعل به حتى يستطيع تجسيده بالحياد اللازم. بينما يرى الآخرون أنه لابد أن يكون متحمسا ملتزما ومنغمسا في كتابته. وهؤلاء الأخيرون يتناقص عددهم بالتدريج في هذا القرن كما يلاحظ «بوث». وبين هذين الطرفين المتنافرين يقوم بعض النقاد بمحاولة العثور على صيغة وسطى «للتباعد الملائم» بين المؤلف وعالم الرواية.

- المواقف المنتظرة من القارئ: ويبدو أنها تخضع لنفس الشروط الخاصة بالمؤلف المثالي. إذ تدور حول ما إذا كان من الممكن أن يوجد قارئ موضوعي أو ساخر أو مختلف. أو هو على العكس من ذلك جدير بأن يكون ملتزما ومتعاطفا. ومن ناحية أخرى فإن العمل ينبغي أن يتيح لقارئه مادة للأسئلة والشكوك، أكثر مما يعطيه من إجابات قاطعة. مما يجعله أشد استعدادا لتقبل الأشياء غير القاطعة المكتملة. وتقبل مظاهر الغموض والإبهام في

الحياة. ورفض المنظور الذي يعتمد على التبسيط، واختزال الحياة في اللونين الأبيض والأسود. وهل ينبغي للقارئ أن يستخدم عقله وذكاءه النقدي في التلقي، بالإضافة إلى عواطفه، أم أن عليه أن يسلم نفسه أولا لما يقرأ؟

على أن المعايير المتصلة بالأعمال الروائية والمؤلفين والقراء متشابكة إلى درجة كبيرة كما يقول «بوث» بحيث يصبح من المستحيل التعرض لبعضها منفصلا عن البعض الآخر، اللهم إلا بطريقة إجرائية لهدف التحليل. (41-35).

ومن الملاحظ على هذا التصور أنه مع محاولة إلمامه باتجاهات النقد القصصي في جملتها يكاد يغفل جدلية تطورها، وانتصار بعض التيارات على البعض الآخر، بشكل يؤدى إلى تقادم وانتهاء العمر الافتراضي للمقولات السابقة. كما أنه يتسم بجرعة عالية من المعيارية لم تعد تطيقها لغة التوصيف العلمي في العقود الأخيرة.

ويطرح «بوث» تصوره الجمالي لعمليات التنميط السردي في بلاغة القص على أساس الاعتداد بالموسيقى والإيقاع كجوهر للفن. فهو يرى أن مقال «فاليري. Valery,P» عن «الشعر الخالص» كان له صدى عميق لدى الشعراء والروائيين معا في عصره عبر المحيط. وقد ميز فيه خاصية شعرية صافية مشتركة بين جميع أنواع الشعر؛ حيث لا يوجد الشعر إلا إذا أظهرت الكلمات انحرافا ما عن الطريقة المباشرة غير الحساسة في التعبير عن الفكر. وعندما تمثل هذه الانحرافات عالما من العلاقات، يختلف عن هذا العالم العملي، عندئذ يستطيع الشاعر أن يمسك بشذرات من هذا العالم الفطري المجسد النبيل. وينميها ويحولها إلى شعر بقدر ما تنتج من أثر فني. والإنسان الذي يريد أن يكتب شعرا خالصا عليه أن يركز أعماله على هذه اللحظات الشعرية الفائقة. فمشكلة الشعر الخالص هي هذه... إذا استطاع الكاتب بعمله المنظوم أو المنثور أن يعطي انطباعا بنظام كامل من العلاقات المتبادلة بين أفكاره وصوره من ناحية، وأدواته التعبيرية من ناحية أخرى فقد نجح في أدائه.

ويرى «فاليري» أنه من المستحيل بناء هذا العمل بشكل يخلو من جميع العناصر غير الشعرية، بالتفاصيل التي يندمج بعضها في البعض الآخر. لكن الشعر يحاول دائما هذه الحالة المثالية الخالصة. وفي الواقع فإن ما

نطلق عليه قصيدة إنما هو من الوجهة العملية مؤلف من شذرات من الشعر الخالص متضمنة في جوهر الخطاب. ومن هنا فليس من المدهش أن يكون الفن المثالي هو الموسيقى. قد سيطر هذا المفهوم للموسيقى على النقد قرابة قرن من الزمان. فإذا كان كل فن يحاول نفس الشيء، وهو خلق صيغة تحقق بشكل صاف عالما آخر. أو تأمل غير نفعي للشكل الخالص، فإن من الواضح أن الموسيقى، وربما يضاف إليها الرسم خاصة إذا كان تجريديا، يصبحان هما النموذج الأمثل. فكل فن يطمح إلى تحقيق شروط الموسيقى؛ باعتبارها نموذج المثال الفني حيث الاندماج الكامل بين الشكل والمادة. ويرى صاحب «بلاغة القص» أن هذا النموذج-بالرغم من أنه لم يطبق على الرواية حتى الآن-إلا أنه لا يزال يستحث النقاد لتطويعه للسرديات. (41-87).

ويرتبط هذا النموذج الموسيقي بفكرة البعد الجمالي عن الواقع ولا إنسانية الفن. إذ أن العمل الفني-كما يقول الفيلسوف الأسباني «أورتيجا إي جازيت Ortega Y Gasset» إذ يجعلنا نفرح أو نتعذب لمصير الإنسان، إنما يوحي لنا بشيء مختلف تماما عن اللذة الجمالية الحقيقية. بل أكثر من ذلك، إن هذا الاهتمام بما هو إنساني في العمل لا يتوافق من حيث المبدأ مع اللذة الجمالية. وعلى هذا فإن الفن الحقيقي عنده ينبغي أن يستبعد البلاغة كما يستبعد الواقع المكون من المضمون البشري. إذ أن الشيء الجمالي يصبح فنا بقدر ما يبعد عن الواقع. وبالرغم من أنه من المستحيل الحصول على الفن الخالص فإنه مما لاشك فيه إمكانية الاتجاه على الأقل إلى تخليص الفن من النفعية. مما يتطلب التخفف التدريجي من العناصر الإنسانية التي كانت مسيطرة على الفن الطبيعي والرومانسي. فالنواح والضحك هما نوعان من الخداع الجمالي. ويعتبر عدم اهتمام الأجيال الشابة بالفن الكلاسيكي-عندما كتب «أورتيجا» ذلك قبيل منتصف القرن-دليلا على نزوع حديث نحو «لا إنسانية الفن»، في سبيل الشكل الذي يتم تأمله، لا الشعور به، لتتجلى جماليته. فالفن في تقدير أنصار هذا الاتجاه يتجه إلى التخلص من كل إشارة للواقع باعتباره عائقا لصفائه. وهو يقدم في مقابل ذلك الأشياء كما هي؛ في كينونتها المرئية. مع الإقلال بقدر الإمكان من ردود الفعل العاطفية تجاهها، هذه الردود التي تخلو في زعمهم

من القيمة الجمالية. وهكذا فإن من يرفضون التعاطف الانفعالي مع العمل الفني عامة، والروائي بصفة خاصة فإنهم يرون ضرورة تحقيق ما يسمونه «المسافة الجمالية» التي تفصل بين الفن والواقع. على أساس أن الإبداع ينبغي أن يتخلص من هذا الانهمار العاطفي الذي أفسد الفن خلال العصور الرومانسية الحديثة. وحجب إمكانية الابتكار الحقيقي للنماذج الجمالية. وسنرى عند الحديث عن أساليب السرد، أن هذه الفكرة الفلسفية هي الأساس الجمالي لما يسمى بالأسلوب السينمائي في السرد. وهى مضادة كما لا يفوتنا أن نشير إليه، لكل الفلسفات الواقعية في الانعكاس.

وعند التحليل التقني لجماليات السرد يرى «بوث» أن الراوي الدرامي هو الذي يحدد نمط السرد. إذ يعتمد التحليل عنده على فكرة الشخص. لكننا لا نبلغ ما نريد بمجرد تحديد الراوي والتمييز بين المتكلم والغائب. بل علينا أن نخلص من ذلك إلى وصف الخواص المميزة لأنواع الرواة، وعلاقتها بتأثيراتهم المختلفة. ومن الحق أن اختيار صيغة المتكلم قد يؤدي إلى الحصر المعيب أحيانا؛ إذا كان للأنا اطلاع غير ملائم على المعلومات فإن المؤلف حينئذ قد يقع في أمور غير محتملة. كما أن هناك بعض التأثيرات التي تفرض في أحوال معينة اختيارا خاصا. على أن من الصعب العثور على معايير حاسمة ونافعة لهذا التمييز يترتب عليها تصنيف الرواية إلى نوعين أو ثلاثة، بدون مراعاة التطور التاريخي للفن الروائي من ناحية، ولتعدد علاقات العناصر من ناحية أخرى، مما يجعل محاولة «بوث» الاعتماد على عنصر واحد في التنميط عملية عسيرة، وهو ما تلافاه علماء السرديات فيما بعد كما سنرى في حينه. غير أنه قد أوضح أن أهم الفوارق في التأثير الروائي تتوقف على ما إذا كان الراوي شخصية درامية بموقعها أم لا، وما إذا كان المؤلف يقاسمه معتقداته وخصائصه على النحو التالي:

- المؤلف الضمني: الأنا الثانية للمؤلف، وهذه الأنا قائمة حتى في تلك الروايات التي لا يوجد فيها أي راو درامي، إذ أنه سرعان ما تتخلق عبر النص لوحة ضمنية لمؤلف يظل خلف المسرح، كمدير له وموجه لحركته. كإله صامت غير مبال يقضم أظافره على حد تعبير «بوث». هذا المؤلف الضمني يختلف دائما عن الرجل الحقيقي أو الواقعي، مهما توقعنا أن يكون عليه أمره. فهو الذي يخلق نسخة أسمى لنفسه. «أنا ثانية» تنمو

أمامنا بقدر ما تنمو الرواية.

وما دامت الرواية لا تشير بشكل مباشر لهذا المؤلف فنيس هناك تمييز بينه وبين الراوي الضمني غير الدرامي. ففي رواية «القتلة»«لهيمنجواي-Heming. way,E» مثلا ليس هناك راو سوى الأنا الثانية التي يخلقها المؤلف ضمنا عند الكتابة.

- رواة غير دراميين: وهنا لا تكون الحكاية عادة «غير شخصية» تماما كما رأيناها في الحالة السابقة، بل إن معظم الحكايات تعرض كما لو كانت تمر في وعي راو ما، سواء كان «أنا» أم «هو». وحتى في الدراما ذاتها فإن كثيرا مما يحكى لنا يرويه شخص ما. وغالبا ما نعنى بالتأثير الذي يحدث في عقل وقلب الراوي بقدر ما نعنى بمعرفة ما سيرويه لنا المؤلف.

وفي الرواية فإننا بمجرد أن نجد «أنا» فإننا نعي عقلا مجربا لا تلبث وجهة نظره حول التجربة أن تظل بيننا وبين الحدث. وفي الحالات التي لا يوجد فيها «أنا» فإن القارئ غير المدرب يمكن له أن يظن خطأ بأن الرواية تقص عليه بدون وسيط، لكنه لا يستطيع أن يرتكب هذا الخطأ بمجرد أن يخضع له المؤلف راويا بارزا في الحكاية، حتى ولو لم تكن له أية خواص شخصية طافية على سطح النص.

- رواة دراميون: يمكن أن يقال بمعنى ما طبقا لمبادئ «بوث» أنه حتى في تلك الحالات التي يظل فيها الراوي مختفيا فإنه يصبح دراميا بمجرد أن يشير إلى نفسه باعتباره «أنا». لكن كثيرا من الروايات تجعل رواتها دراميين بإفراط حتى لتحيلهم إلى شخصيات معاشة مثل التي تتحدث عنها. والنموذج الواضح الذي يمكن أن نضربه لذلك من الرواية العربية هو الراوي في «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح. حيث يتقاسم الأحداث مع البطل «مصطفى سعيد» ويكاد يتماهى معه وهو يبتعد عنه في الآن ذاته. وفي مثل هذه الأعمال فإن الراوي يختلف جذريا عن المؤلف الضمني الذي يخلقه.

وينبغي أن نتذكر كما يقول «بوث» أن كثيرا من الرواة الدراميين لا يقدمون على الإطلاق باعتبارهم رواة، بل يكفي لوجودهم أن يتراءوا أمامنا في الخطاب الروائي، أو أن تنم عنهم أية لفتة لأحد يروى شيئا ما. ومعظم الروايات تتضمن رواة مقنعين يتم استخدامهم لكي يقصوا على القراء ما

هم بحاجة إلى معرفته، تحت ستار عرض أدوارهم لا أكثر. وقد أكد «بوث» في بلاغته السردية أهمية التمييز بين المشهد عند العرض الروائي، والملخص الذي يقدم خلال السرد. على أساس أن كل الرواة والملاحظين-سواء كانوا متكلمين أو غائبين-يمكنهم أن ينقلوا لنا حكاياتهم باعتبارها مشاهد. أو على أنها حكايات ملخصة، مثل تلك التي يسميها بعض النقاد لوحات. أو على أنها مزيج من المشاهد والتلخيصات معا في معظم الأحيان. مما يجعل التمييز سهلا بين العرض والسرد.

لكن الصعوبة تكمن في تقدير «بوث» في عدم دقة هذا التقسيم؛ إذ أن كثيرا من الرواة يحكون الحوار فقط، ويعززونه بالملاحظات التي يقدمونها كأنهم «مديري المسرح» وبأوصاف «الديكور» فحسب. ومع ذلك فعندما نتأمل اختلاف التأثير بين أنواع المشاهد التي تقدم طبقا لاختلاف الرواة وطريقة التلخيص، فإننا لا نعتمد كثيرا على هذا التمييز. فالرواة الذين يقومون بعملية السرد يختلفون كثيرا في طبيعة تعليقاتهم ؛ إذ أنها مع إمكانية ارتباطها بالأحداث بسبب ما فهي تختلف في درجات ارتباطها بالحدث الرئيسي اختلافا بينا. فهناك تعليقات لا تعدو أن تكون مجرد زينة مصاحبة لمسار الحدث. وهناك تعليقات أخرى تقوم بتغطية بعض الأغراض البلاغية للسرد، لكنها لا تدخل في صميم بنية العمل الدرامية. وهناك تعليقات تتوقف عليها هذه البنية الدرامية. وهى التي تجعل السرد قريبا من العرض في وظيفته الدرامية. (41-142).

أما عن علاقات الراوي بما يرويه وطرق تكوين المنظور السردي فإن «بوث» يرى أنه يمكن بصفة إجمالية تقسيم الرواة والمراقبين في السرد إلى نوعين:

- رواة يتوفر لديهم الوعي بأنهم كتاب. ويبدو من كلامهم إدراكهم لذلك.
- ورواة لا تشعر عند قراءة ما يسردونه بأنهم يعون دورهم في الكتابة والتفكير وصنع العمل الأدبي.

ومهما كان دور كل منهم في الحدث كأشخاص فاعلين أو مساعدين أو مجرد ضحايا له، أولا علاقة لهم به، فإن الرواة والشخصيات التي تعكس الأحداث وتبدو بضمير الغائب يختلفون كثيرا فيما بينهم. طبقا لدرجة بعدهم أو قربهم من المؤلف وطبيعة علاقتهم به. وطبقا للمسافة التي

تفصلهم أو تصلهم بالقارئ أو بالشخصيات الرئيسية في الحكاية المروية. فأية تجربة في القراءة تتضمن حوارا غير منظور بين المؤلف والراوي وبقية الشخصيات الأخرى والقارئ. وكل طرف من هذه الأطراف الأربعة بوسعه أن يمتد تجاه الأطراف الأخرى، ابتداء من التماهي الواضح إلى التعارض المطلق على أي محور من المحاور الفكرية والجمالية، وربما الجسدية أيضا. وهنا يتضمن الأمر تلك العناصر التي يتم الحديث عنها تحت مسمى «المسافة الجمالية»، وهى المسافة في الزمان والمكان، والاختلاف في الطبقة الاجتماعية والمعتقدات والملابس، وغير ذلك من العناصر التي توجه اهتمامنا وتذكرنا بأننا حيال موضوع جمالي ؛ مثل تلك الأقمار الورقية والتأثيرات المسرحية غير الواقعية في الدراما المعاصرة مما يهدف إلى إعطائنا تأثير الاستبعاد. شريطة أن لا نخلط بين تلك التأثيرات وغيرها، مما يتصل بأدوار المؤلف والقارئ في علاقتهما بالراوي، طبقا للتوزيع التالي:

- بوسع الراوي أن يكون بعيدا عن المؤلف الضمني بمسافة أخلاقية أو ثقافية، أو بمسافة جسدية أو زمنية. ومعظم المؤلفين يبتعدون عن أكثر الرواة ذكاء باعتبارهم يعرفون على الأقل كيف تنتهي الأحداث.

- كما أن الراوي بوسعه أيضا أن يكون بعيدا نسبيا عن الشخصيات في الرواية التي يحكيها من الوجهات الأخلاقية والجسدية والزمنية كذلك، وحتى يمكنه أن يكون بعيدا من الوجهة الانفعالية والعاطفية عن الأحداث التي يرويها.

- وبوسع الراوي أن يكون بطريقة ما بعيدا أيضا عن مختلف أشكال القارئ في مجمل ملامحه. المادية والمعنوية.

وقد هجر الكتاب طريقة السرد التي تعتمد على الراوي المحيط بكل شيء علما، نظرا للتحديدات اللازمة للرواة الدراميين الموثوق بأقوالهم. فلا نكاد ندهش اليوم-كما يقول «بوث»-من بعض المؤلفين المحدثين عندما يجربون رواة تتغير خصائصهم عدة مرات خلال العمل ذاته. فالراوي الغائب يمكن أن يتحدث تقنيا بصيغة الماضي ويحدث تأثيرا حاضرا أمام أعيننا، مقتربا أو مبتعدا عن قيم القارئ. وكثير من مؤلفي القرن العشرين استنفذوا إمكانيات أشكال الأحداث بالتغيرات المتوالية. فقد يبدأون برواة متباعدين، وينتهون بهم وقد أصبحوا قريبين جدا من الأحداث. أو على العكس من

ذلك يمضون من القرب إلى البعد، أو من بعد إلى أبعد.

- ومن ناحية أخرى نرى أن المؤلف الضمني يمكن أن يكون بعيدا إلى حد ما عن القارئ من الوجهة العقلية أو الأخلاقية أو الجمالية. فمن منظور المؤلف فإن القراءة النافعة لعمله ينبغي أن تزيل أية مسافة بين الأوضاع الرئيسية لمؤلفه الضمني وأوضاع القارئ. لكن ذلك لا يتحقق دائما خاصة في تلك الأعمال السيئة التي يطلب فيها المؤلف الضمني منا أن نحكم على الأفعال بمعايير لا نشاركه فيها.

- كما أن المؤلف الضمني يمكن أن يحمل القارئ معه كي يذهب بعيدا عن الشخصيات الأخرى. ويمكن للبعد أن يعتمد على أحد المحاور السالفة. وبعض المؤلفين يحافظون على هذه المسافة بشكل لافت وناجح.

وما يطلق عليه عادة الالتزام أو التعاطف والتماهي، إنها يتصل في حقيقة الأمر بردود الأفعال المتبادلة بين المؤلف الضمني ومن يختارهم من رواة وشخصيات في علاقتهم بالقراء من الوجهة الأيديولوجية.

ولعل أهم هذه العلاقات هي المسافة التي تفصل بين الرواة والقراء، لأنها هي الحاسمة في صنع المنظور الروائي، والتأثيرات الأدبية الناجمة عنه. ومن هنا فإن خواص الرواة العقلية والأخلاقية، والضمائر التي تتجلى فيها تتحكم إلى درجة كبيرة في التأثير الشامل للعمل الروائي. (41-147).

ومن الملاحظ أن التحليل المسهب لحالات السرد وعلاقات العناصر المكونة له يعتمد على حصيلة بالغة الوفرة من التجارب التطبيقية والبحوث النقدية في اللغة الإنجليزية والأدب الأوربي عموما، ويستقطب جملة كبيرة من نتائجها حتى الستينيات من هذا القرن. الأمر الذي جعل منه منطلقا صلبا لمحاولات التنميط والنمذجة السردية الحالية في اللغات المختلفة. وهذا هو نفس السبب الذي يجعلنا نتوقف عنده بالرغم من أن كثيرا من مقولاته قد وجدت تنظيما أكثر دقة وعلمية فيما بعد، وسنرى مثلا عند عرض أشكال السرد ونماذجه لدى «جينيت Genete,G» وغيره من علماء السرديات كيف كانت ملاحظات «بوث» وتصنيفاته، وحتى الصعوبات التي استشعرها ودعا إلى الاجتهاد في محاولة تجاوزها تمثل الحافز الفعلي والأساس التنظيمي لهذه التنظيرات اللاحقة، بالإضافة إلى حصاد المدرسة الشكلية وتجربة «بروب. Propp,V» التي عرضنا لها تفصيلا في دراساتنا

السابقة.

ولم يهمل «بوث» ما يتعلق بجانب الصيغ في دراسته لبلاغة النص القصصي، ولكنه-كما فعل «جينيت» من بعده-لم يقصر فهمه للصيغ على المجال اللغوي المباشر. بل درس فيها علاقة الوصف بالحدث، وطريقة تعبير ما أطلق عليه «التشبيه الروائي» عن كل منهما، مع ربطه بطريقة عرض الرواة للمادة السردية. فهو يرى أن معظم الرواة في العصور المختلفة قد استخدموا الأحكام المباشرة في صيغة نعوت وصفية أو تعليقات مطولة. وإن كان القارئ الحديث يفضل الإيحاءات الدالة، مثل وصف فم الشخصية بدلا من التعليق على نفسيتها أو روحها. مما يعطى طابعا موضوعيا للوصف بالدوران حول المظاهر مع ترك القارئ يستنتج ما وراءها بحرية. بالرغم مما تؤدي إليه هذه التقنية من احتمال تعدد التفسيرات دون أن يقطع المؤلف بشيء منها. فكل الاحتمالات التي تتأرجح بينها حقيقة الظاهرة تصبح مشروعة ومثمرة.

وبهذا يلتقى الروائيون مع كبار الشعراء في نزوعهم لتعدد المعنى، بحيث تصبح الابتسامة في الرواية مثل الاستعارة في القصيدة ذات دلالات عديدة. وتستخدم الرواية صيغة «كما لو كان» بدلا من صيغة «كأن» المستخدمة في الشعر. ففي صفحتين فقط من رواية ناجحة يمكن للمؤلف أن يورد كثيرا من المقارنات التي توحي بالقيمة مستخدما صيغة «كما لو أن..» إذ أن هذه الوسيلة تغطى الحاجة الحقيقية لكثير من القراء. حينما يبدو المؤلف في الواقع مشاركا في فهم الطبيعة البشرية إلى الدرجة التي لا يعرف فيها بالتأكيد كيف يقيم بالضبط هذه الأحداث. ويصبح تأثير هذه التقنية ناجحا في التكييف الدقيق لسلم الأحكام القيمية التي يوظفها القارئ. (41-175). ومن الواضح أن حديث «بوث» عن أحكام القيمة واهتمامه بطبيعة المضمون الأيديولوجي للنص الروائي كان مرتبطا بما شاع من تيارات نقدية في منتصف القرن عند انتصار الوجودية والاشتراكية النقدية في أوربا وتأثر النقاد الأمريكيين بهذه التيارات. وذلك قبل غلبة النزوع التقني الذي لا يتحرج من تبنى المذاهب الشكلية لدى البنيويين، والتعديلات التداولية التي أدخلت عليه فيما بعد، مما سنقف عليه وعلى ما أعقبه من منظور سيميولوجي جديد في علوم السرديات.

أساليب السرد وأنماطه:

يقول «ميشيل بوتور. ButOr,M» إن الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب، بل بمجموعها. ونحن نعلم أن هذه المقاطع التي نعتبرها لأول وهلة شعرية عند كبار الروائيين مرتبطة ارتباطا وثيقا بغيرها من المقاطع السردية، فإذا فصلت عنها فقدت الكثير من شعريتها. وهى مرتبطة كذلك بعنصر معروف منذ القدم، ألا وهو الأسلوب؟ أي بالضبط ما يسمح بالتعرف على الكاتب وتمييزه عن غيره. والأسلوب هو مبدأ الاختيار ضمن إمكانات اللغة والألفاظ والتراكيب النحوية، التي تصل أحيانا إلى درجة من الدقة بحيث نستطيع التعبير عنها بالأرقام،فنقرر مثلا قوة بعضها، ونتتبع تطورها. يقول «مالارميه. Mallarme,S»، إن الشكل المسمى شعرا لهو الأدب بكل بساطة. وكلما كان هناك أسلوب كان هناك إيقاع شعري، وعندها يصبح مفهوم الشعر عاما، ويهتم الكاتب بتكوين إيقاع معين. إلا أن الأسلوب لا يقوم بالطريقة التي نختار بها الألفاظ في الجملة فحسب، بل بالطريقة التي تتناسق بها الجمل والمقاطع والفصول. وعلى جميع مستويات هذا البناء الضخم الذي هو الرواية يمكن وجود أسلوب؟ أي شكل خارجي، وتفكير في الشكل. وبالتالي إيقاع. وهذا ما يسمونه التقنية في الرواية المعاصرة (30-34) مفهوم الأسلوب في الرواية إذن يرتبط بجملة الخصائص التقنية لها مقتربا من مفهوم النمط السردي؛ ومبتعدا عن السطح اللغوي المباشر للنص. مع ملاحظة هذا الدور الوسيط للغة في الرواية. فالرواية-بمعناها الفني-لم تبدأ في رأي النقاد إلا منذ اكتشاف المطبعة، ويرجع ذلك في تقديرهم إلى دورها في تمثيل مستوى وسيط من اللغة، لا يبلغ من التركيز والتكثيف ما يجعله قادرا على احتلال مكانه في الذاكرة والبقاء مثل الشعر، ولا يصل إلى التدني والعادية بحيث يصبح من حق كل راو أن يؤديه بكلماته وعلى طريقته كما يحدث في الحكايات اليومية التافهة. فاللغة في الرواية وسيط يقوم بتثبيت مفردات الدلالة وبناء هيكل المعنى الكلي للنص، وتنظيم عمليات التصوير والرمز، دون أن يصل من التبلور والكثافة والتشيوء إلى الدرجة التي يحل بها محل عناصر السرد الأخرى؛ أي دون أن تصبح الكلمة المتوهجة هي منطلق الطاقة التصويرية ومناط الإبداع. فإذا انتزعت الكلمة في السرد دور البطولة من بقية العناصر، واستقلت بشعريتها عن

شبكة العلاقات السردية أخذ العمل الروائي يميل تجاه الغنائية، ويصبح شعريا بالمعنى المحدود للكلمة. وهذا ما يحدث غالبا في النصوص المختلطة التي لا تقوى على توظيف الخواص النوعية للرواية.

وإذا كان «ميخائيل باختين. Bajtin,M» أهم من طرح نظرية التنميط الأسلوبي للنص الروائي، فإنه كان شديد الحذر والتنبيه على خطورة الاقتصار على المستوى اللغوي المباشر في دراسة الأساليب الروائية، باعتباره من المزالق الشائعة. وهو يعدد أنماط المقاربة الأسلوبية للكلمة الروائية، أو للخطاب الروائي بعبارة أدق، في خمسة أشكال:

1- يجري تحليل أدوار المؤلف في الرواية، أي كلمة المؤلف المباشرة فقط، والمفروزة بقصد أو بآخر من الصحة، من وجهة نظر التصويرية والتعبيرية الشعرية المألوفة. مثل الاستعارات والتشبيهات والتنخل المعجمي وغيرها.

2- يتم استبدال التحليل الأسلوبي للرواية بوصفها كلا فنيا، حيث يقدم بدلا من ذلك وصف ألسني محايد للغة الرواية.

3- تختار من لغة الروائي العناصر المميزة للاتجاه الفني الأدبي الذي ينسب إليه الروائي. مثل تلك العناصر المميزة للاتجاهات الرومانتيكية أو الطبيعية أو الانطباعية أو غيرها.

4- يجرى البحث في الرواية عما يعبر عن فردية المؤلف؛ أي تحلل لغة الرواية على أنها الأسلوب الفردي للغة الروائي.

5- تدرس الرواية على أنها جنس بلاغي، وتحلل وسائلها وطرقها من وجهة نظر فعاليتها البلاغية فحسب.

ويرى «باختين» أن أنماط التحليل الأسلوبي الخمسة السابقة تغفل بقدر أو بآخر الخصائص الكلية الشاملة للجنس الروائي، والظروف المميزة لحياة الكلمة في الرواية. ففردية المؤلف الفنية والاتجاه الأدبي، وخصائص اللغة الشعرية لعصر ما تحجب عنا في جميع الحالات الجنس الروائي نفسه بمتطلباته الخاصة من اللغة. ونتيجة لهذا كله فإننا نقع في معظم الدراسات المتعلقة بالرواية على تنويعات أسلوبية طفيفة نسبيا. سواء كانت فردية أو تميز اتجاها أدبيا معينا. وهذه التنويعات الطفيفة تحجب عن ناظرنا حجبا تاما الخطوط الأسلوبية الكبرى المحكومة بتطور الرواية بوصفها جنسا

خاصا. زد على ذلك أن الكلمة في ظروف الرواية تحيا حياة خاصة جدا، يستحيل فهمها من وجهة نظر المقولات الأسلوبية التي نشأت على أساس الأجناس الشعرية، بالمعنى الضيق لمفهوم الشعر. (31-231).

والخاصية الجوهرية للغة الرواية عنده هي الحوارية والإنارة بالتعدد. فلغة الرواية هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حواريا. ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة. وعلى هذا فإن الأشكال اللغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلى نظم مختلفة في لغة الرواية. ولو أننا ألغينا كل أنواع الأصوات والأساليب، وكل أنواع ابتعاد اللغات المصورة عن كلمة المؤلف المباشرة لكانت لدينا كتلة من الأشكال اللغوية والأسلوبية غير المتجانسة، لا يشدها معنى ولا أسلوب. لغة الرواية لا يجوز وصفها في مستوى واحد. إنها نظام مستويات متقاطعة. ولهذا ليس في الرواية لغة واحدة ولا أسلوب واحد. لكن يوجد في الوقت نفسه مركز لغوي أو خطاب أيديولوجي للرواية. والمؤلف، بوصفه صانع الكل الروائي، يتعذر العثور عليه في أي من مستويات اللغة. إنه في المركز التنظيمي لتقاطع المستويات. لكن هذه الإنارة المتبادلة ليست ألسنية مجردة بطبيعة الحال ؛ فصور اللغات لا تنفصل عن صور النظرات إلى العالم، وحاملي هذه النظرات من الأحياء؛ الناس الذين يفكرون ويتكلمون ويفعلون في وضع اجتماعي مشخص تاريخيا. فمن وجهة النظر الأسلوبية أما مما نظام معقد من صور لغات العصر تشده حركة حوارية واحدة. (31-240).

ويرى «باختين» أن الفروق بين الرواية وبعض الأشكال السردية الأخرى، وبين الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق كلمة جوهرية ومبدئية. بحيث أن أية محاولة ترمي إلى تطبيق مفاهيم الصورة الشعرية ومعاييرها على الرواية مآلها إلى الإختناق. ذلك أن الصورة الشعرية بالرغم من وجودها في الرواية في كلمة المؤلف المباشرة في المقام الأول ليس لها إلا قيمة ثانوية بالنسبة إلى الرواية. بالإضافة إلى أن الصورة الشعرية المباشرة هذه كثيرا ما تكتسب في الرواية وظائف خاصة غير مباشرة، كما نرى مثلا في وصف «بوشكين» لشعر«لينسكي:

كان يغني الحب، هو المؤتمر بأمر الحب

وكانت أغنيته صافية

كأفكار عذراء ساذجة

كحلم طفل صغير، كالقمر.

حيث نجد الصورة الشعرية التي تصور نشيد «لينسكي» ليس لها معنى شعري مباشر هنا، ويمكن فهمها على أنها صورة من «بوشكين» مع أن صفات هذا النشيد معطاة هنا من حيث الشكل. إن نشيد «لينسكي» هنا يصف نفسه، بلغته هو، وبطريقته الشعرية. أما وصف «بوشكين» المباشر لهذا النشيد فهو موجود في الرواية ويتردد على نحو. آخر تماما حيث يقول:

هكذا كان يكتب بلغة قديمة مهلهلة.

فما جاء في الأبيات الأربعة السابقة هو نشيد «لينسكي»نفسه، هو صوته وأسلوبه الشعري، لكنهما هنا مخترقان بنبرات المؤلف المحاكية محاكاة ساخرة. (31-233).

وفي إطلالة عريضة على تاريخ السرد في الآداب العالمية يميز «باختين» بين أسلوبين أو ما يسميهما بالخط الأسلوبي الأول والخط الأسلوبي الثاني. فيرى أن روايات الخط الأسلوبي الأول كانت تطمح إلى تنظيم التنوع الكلامي للغة المحكية وللأجناس الحياتية ونصف الأدبية وضبطه أسلوبيا. أما روايات الخط الأسلوبي الثاني فتحول هذه اللغة الأدبية والحياتية المنظمة والمنبلة- على حد تعبيره-إلى مادة جوهرية لتوزيعها توزيعا «أوركستراليا». ويستحيل فهم الماهية الأسلوبية للخط الأول للرواية عنده دون الأخذ بالاعتبار هذا العامل البالغ الأهمية؛ ألا وهو العلاقة الخاصة لهذه الروايات باللغة المحكية، وبالأجناس الحياتية والمعيشية اليومية، حيث تبني الكلمة في الرواية بتفاعل مستمر مع كلمة الحياة.

ويضرب مثلا لهذا الحظ الأول بروايات الفروسية النثرية، التي تضع نفسها في مواجهة التنوع الكلامي «الوضيع» العامي في كل مجالات الحياة. وتطرح بالمقابل كلمتها المنبلة ذات التداعيات والسياقات الرفيعة. ويقدم لنا «سرفانيتس» في «دون كيشوت» تصويرا فنيا عبقريا للقاء الكلمة التي تبعث فيها رواية الفروسية النبل بالكلمة العامية، في كل المواقف الجوهرية، في حوارات روائية مع «سانشوبانثا» وغيره من ممثلي واقع الحياة في تنوع أنماط كلامه وفجاجته، مما يرتقي إلى الخط الأسلوبي الثاني المعتمد على

الحوارية وإثارة السخرية بتقابل مستويات الكلام. «فدون كيشوت» من الأعمال الروائية المفصلية العظيمة التي مهدت السبيل أمام النماذج الكبرى للخط الأسلوبي الثاني؛ حيث تتضح تماما الصور الروائية الثنائية الصوت، الفريدة في اختلافها العميق عن الرموز الشعرية وتبلغ أوسع مداها.

ويرى «باختين» أنه منذ مطلع القرن التاسع عشر ينتهي التعارض الحاد بين خطي الرواية الأسلوبيين، مع أنه يمكننا في تقديره أن نتتبع حتى يومنا هذا تطورا خالصا إلى حد ما لكل من الخطين. لكن هذا التطور يجري بعيدا عن الطريق الأساسي للرواية الجديدة. فكل أنواع الرواية في القرنين الأخيرين-مما ينطوي على قيمة ما-يحمل طابعا مختلطا بين الخطين. وإن كان الخط الثاني هو المهيمن فيها بطبيعة الأمر. بحيث يمكن أن يقال إن سمات الخط الثاني تصبح مع مطلع القرن التاسع عشر السمات الأساسية المكونة للجنس الروائي عامة.

ومن الجلي أن هذا المنظور العريض للأسلوبية الروائية لا يناسبه من أدوات التحليل سوى الطريقة السوسيولوجية بأبعادها التاريخية ؛ «فباختين» يرى أن الأسلوبية لهذا الجنس الروائي لا يمكن أن تكون سوى الأسلوبية الاجتماعية. فالحوارية الداخلية للكلمة الروائية تستلزم تبيان سياق الكلمة الاجتماعي المشخص الذي يحكم بنيتها الأسلوبية كلها، شكلها ومضمونها، ويحكمها بالإضافة إلى ذلك ليس من الخارج، بل من الداخل. ذلك أن الحوار الاجتماعي يتردد في الخطاب ذاته، في لحظاته كلها، ما اتصل منها بالمضمون أو ما ارتبط بالشكل. (31-60).

بيد أن هذا المنظور بالرغم من إضاءته لطبيعة الخطاب السردي ودور التعدد اللغوي فيه لا يقدم لنا «جهازا» فنيا قادرا على وصف الأساليب باعتبارها «تقنيات سردية». حيث يمكن لنا أن نرى اختلاف الكتاب في طرق توظيفهم للأبنية المتضمنة في القص، سواء كانت ترتبط بالشخص أو بالزمن والصيغة، وما يترتب على ذلك من اختلاف رؤاهم وتوجهاتهم، ويسمح لنا بالتالي بمتابعة عمليات التحول التقني في فن القص. لا عبر مئات السنين-كما رآها «باختين»-ولكن عبر التعرجات الدقيقة لخطوط الأساليب الفنية في الجيل الواحد أحيانا. كي نتبين من الذي يكرر نماذج مطروقة ومن يفتح آفاقا جديدة.

لهذا فإن التحليل التقني لأنماط السرد يصبح مدخلا ضروريا لاستكشاف الأساليب وتوضيح الأنماط النصية. ويتطلب هذا التحليل المتابعة المنظمة لجهود فك الخطاب السردي إلى مكوناته، وتحديد أبنيتها الكلية والجزئية قبل محاولة الإمساك بدلالتها الشاملة في كل نص على حدة. ولعل النموذج التحليلي الذي قدمه «جينيت» في اللغة الفرنسية أن يكون أهم نموذج بعد «بوث» استوعب المقولات السابقة عليه، وقدم تأطيرا منظما لأسس السرد الفني، فأصبح منطلقا حتميا لمن يحاول تعديله وتكييفه مع مقتضيات الخطاب النقدي النظري أو التطبيقي. مما يدعونا إلى التوقف المتأني عنده، خاصة لأنه لم يترجم إلى اللغة العربية، كما حدث مع نظريات «باختين» السابقة، مع أن كثيرا من الباحثين يتكئون كليا أو جزئيا عليه، بحيث لا نكاد نتقدم في مجال السرديات خطوة حقيقية دون الإحالة على تصوراته، هذه التصورات التي أصبحت تقع في مركز التحليل التقني للنص السردي. ويحدد «جينيت» المعاني المتعددة لكلمة «قصة Recit-في اللغات الأوربية طبعا-كي يستخلص منها ما يشير إلى «النص». فهي تعنى في الاستعمال الشائع ثلاثة معان: أوضحها وأقربها هو الملفوظ السردي، سواء كان خطابا شفويا أو مكتوبا. ويتضمن علاقة بحدث أو مجموعة من الأحداث. ويشير المعنى الثاني-وهو المتداول بين الباحثين-إلى المضمون السردي؛ أي إلى تتابع الأحداث، واقعية أو متخيلة، والتي يرويها الخطاب بعلاقاته المختلفة من تضافر وتقابل وتكرار وغير ذلك. وتحليل القصة طبقا لهذا المفهوم يصبح دراسة مجموعة الأحداث والمواقف، معتدا بها في ذاتها، مع تجريد الوسائط التي تؤدي إليها، مثل اللغة وغيرها. أما المعنى الثالث لكلمة قصة فهو يشير أيضا إلى الحدث؛ لكنه ليس الحدث المروي، بل الذي يتمثل في أن شخصا ما يحكي شيئا، أي فعل القص ذاته، وبدون هذا الفعل لا يوجد ملفوظ ولا حتى مضمون. ومن اللافت للنظر عند «جينيت» أن نظرية السرد لم تكن قد عنيت بمشكلات هذا الفعل بشكل كاف، ولكنه ابتداء من شيوع المنظور التداولي في التحليل في العقد الأخير فقد تم تناوله. ويرى «جينيت» أن التحليل الذي يجريه الباحثون ينصب على القصة بدلالتها الأولى؛ أي باعتبارها خطابا سرديا، أي نصا أدبيا، مع الأخذ في الاعتبار علاقة هذا النص بالأحداث التي يرويها. وصلته كذلك

بعملية القص كما ترد في المعنى الثالث المشار إليه.

ويترتب على ذلك التمييز بين ثلاثة مظاهر للسرد؛ يخصص لكل منها مصطلح وهي:

- الحكاية :Histoire" وتطلق على المضمون السردي، أي على المدلول.
- القصة :Recit" وتطلق على النص السردي، وهو الدال.
- القص :Narration" ويطلق على العملية المنتجة ذاتها. وبالتالي على مجموعة المواقف المتخيلة المنتجة للنص السردي.

ويخلص من هذا التحديد، إلى أن موضوع التحليل الذي يقدم نفسه للدراسة هو القصة بمعنى النص السردي، وعلاقاته بالمفاهيم المحيطة به. (47-81). وبهذا فإن تحليل النص السردي يعني دراسة العلاقة بين القصة والحكاية، وبينها وبين عملية القص. ثم العلاقة بين الحكاية والقص. ومن ثم يدعو «جينيت» لتحديد مجالات البحث، بتعديل ما اقترحه «تودوروف Todorov. T» من تقسيم دراسة القصة إلى ثلاثة مستويات هي:

- الزمن «:Temps» هو الذي يعبر به عن العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب السردي.
- المظهر «:Aspect» وهو الطريقة التي يتمثل بها القاص أحداث الحكاية.
- الصيغة «:Mode» وهو نوع الخطاب الذي يستخدمه القاص.

حيث يتقبل المستوى الأولي، الخاص بالزمن، وهو ما يعتريه من اختلال في الترتيب بالنسبة لزمن الحكاية المروية. أما المظهر، وهو الذي كان يسمى في الأدبيات النقدية السابقة بوجهة النظر، وكذلك الصيغة، وهي ما يتصل بمشكلات البعد وطرق الحضور الصريح أو المتضمن للقاصر، والقارئ، فإن جينيت» يعيد تنظيمها وتوزيعها، مفيدا من المقولات اللغوية في ثلاثة مستويات:

- الزمن: وهو يشير إلى العلاقة الزمنية بين القصة والحكاية المروية.
- الصيغ: وهي تشير إلى الكيفيات والأشكال والدرجات التي يتم بها التمثيل السردي.
- الصوت «:Voix» وهو يشير إلى الطريقة التي يتدخل بها كل من المرسل والمتلقي في عملية السرد. ويلاحظ أن مستوى الزمن والصيغ يتصلان بالعلاقة بين القصة والحكاية، أما الصوت فهو يشير إلى العلاقة بين

القص والحكاية والقصة. (47-86). وتحليل البنية الزمنية للنص السردي يقتضي مراعاة المتتالية الزمنية على مستويين: أحدهما زمن الشيء المحكي، والثاني زمن القص ذاته. أي زمن المدلول وزمن الدال. وهذه الثنائية ليست مسؤولة فحسب عن جميع الانحرافات الزمنية الملاحظة في القص؛ حيث لا تستغرق عدة سنوات من حياة البطل مثلا أكثر من جملتين في القصة. بل تدعونا إلى التحقق من أن إحدى وظائف السرد-كما يقول بعض النقاد- هي تحويل الزمن إلى زمن آخر. وهذه الثنائية الزمنية-التي تتصل بالعلاقة بين زمن الحكاية المروية وزمن القص كما أسلفنا-خاصية جوهرية في كل أنماط السرد الجمالي، سواء كان أدبيا أو سينمائيا أو غير ذلك.

على أن هذا الزمن الثاني-وهو زمن القص-يتمثل على وجه التحديد في زمن النص. وهو لا يعدو أن يكون الوقت الذي نستغرقه في قراءته. مع ما يحف بتحديد ذلك من صعوبات. عندئذ نجد أن البحث في الزمن السردي يشمل ثلاثة جوانب:

- علاقات الترتيب الزمني لتتابع الحوادث في الحكاية المقولة أو المروية. وترتيبها شبه الزمني كما تعرض في القصة.

- علاقات الاستمرار المتغير لهذه الأحداث، أو لأجزاء الأحداث المروية. وما تستغرقه من مدة تمثل طولا معينا في النص ؛ أي أنها علاقات سرعة.

- علاقات معدلات التكرار«Frequence»؛ أي احتمالات تكرار الحكاية في القصة بأشكال مختلفة. ومع تعدد درجات الاختلاف بين الزمنين، وحرص النصوص الروائية الكلاسيكية على الإشارة لأوجه هذا التخالف، وصعوبة ضبط هذه العلاقة في نصوص الروايات الجديدة ؛ فإن تحليل هذه الوجوه هو الوسيلة الوحيدة لتحديد بنية النص الزمنية، وطريقة قيامه بوظيفته السردية. فبدون تحليل هذه العلاقات الزمنية المتشابكة لا نتجاهل النص فحسب، بل نقتله كما يقول «جينيت». ولمواجهة الصعوبة في قياس العلاقة بين هذين المستويين من الزمن؛ خاصة عند تحديد صورة الاستمرار في ظواهر اتجاه التخالف الزمني، وترتيبه، وسعته، ومعدلات تكراره، فإن الوسيلة المنهجية لذلك تتمثل في الانتقال من المستوى الزماني للحكاية، إلى المستوى المكاني للنص السارد كما يتجلى في الصفحات. وعندئذ يمكننا أن نقول إن الحدث رقم (1) يأتي بعد الحدث رقم (2) في الوضع التركيبي للنص

السردي. أو أن الحدث رقم (3) يحكي مرتين. إذ نلاحظ بدون عناء أن هذا الحدث رقم (1) هو السابق في زمن الحكاية على الحدث رقم (2)، وأن الحدث رقم (3) لم يحدث سوى مرة واحدة في زمن الحكاية. مما يجعل المقارنة بين الزمنين حينئذ مشروعة ومناسبة.

كما أن ذلك أيضا يحل مشكلة «الاستمرار Duree»، أي قياس الفترة التي تستغرقها القصة، بالفترة التي تستغرقها الحكاية المروية. إذ من العسير قياس فترة القصة. وأقصى ما نستطيع أن نشير إليه في هذا الصدد هو الزمن الذي تستغرقه قراءة النص، وهو نسبي يختلف من شخص إلى آخر. على عكس ما يحدث في السينما أو الموسيقى، حيث يتحدد زمن النص بشكل ثابت وهو ذاته زمن التلقي العادي. وإن كان من الممكن تثبيت زمن قراءة النص بتسجيله صوتيا؛ مما ينقل مشكلة التفاوت حينئذ إلى زمن الاستماع.

وهنا يتعين علينا أن نعثر على معيار القياس المشار إليه بين هذين المستويين؛ أي على نقطة الصفر التي تتطابق عندها مدة الحدث المروي ومدة النص الراوي. وهي تمثل التوافق الزمني التام بين مستوى الحكاية ومستوى القصة. وإذا كان من المعتاد اعتبار المشهد الحواري نموذجا لهذا التطابق، بغض النظر عند تدخل السارد وإمكانيات الحذف منه، فإنه يعطينا فكرة تقريبية عن هذا التوازي بين الوحدة السردية والوحدة المتخيلة للأحداث. وإن كان لا يمثل السرعة الحقيقية التي تم نطق الحوار بها، ولا تلك اللحظات الميتة التي تتمثل غالبا فيه. وعلى هذا فإن المشهد الحواري يقدم لنا «تعادلا عرفيا» بين زمن القص وزمن الحكاية.

ومعنى هذا أنه ليس بوسعنا أن نقيس اختلاف طول الزمن في علاقة الحكاية بالنص لمعرفة سرعته سوى عن طريق ربط جانب زمني بآخر مكاني كما قلنا، لأن الحوار المكتوب مكان عل الورق. وبهذا فإن سرعة السرد تقاس بعلاقة استمرار مدة الحكاية، مقيسة بالوحدات الزمنية من ساعة إلى يوم وشهر وسنة على طول النص بالنسبة لعدد السطور والصفحات. وتصبح القصة المتعادلة-التي تمثل فرضية درجة الصفر-هي التي يتوازى فيها الخطان؛ أي يكون استمرار الحكاية المروية زمنيا وطول القصة متطابقين. ومن الواضح أن هذه القصة-لو وجدت-ستصبح قطعة

مسرحية؛ إذ من العسير في أي تصور جمالي أن نتخيل وجود قصة لا يختل فيها معدل الزمن ولا تهتز سرعته؛ إذ لا يمكن للقصة أن توجد بدون سرعة؛ أي إيقاع. ومن الوجهة العملية فإنه ينبغي تقسيم العمل القصصي إلى وحدات كبيرة، وقياس العلاقة بين الفترات الزمنية التي تستغرقها هذه الوحدات والمساحات النصية التي تقع فيها لاكتشاف هذه السرعة.

أما تحديد درجات السرعة السردية فإنه من الوجهة النظرية يمكن إقامة تدرج منتظم للسرعة في السرد، ابتداء من الحذف، وهو الذي تقوم فيه وحدة معدومة من القصة بالتطابق مع أية مدة من الحكاية؛ أي يتم إغفال أحداث لابد أن تكون قد وقعت لكنها لا تذكر في النص، ثم وصولا إلى العرض الشديد البطء في الوقفة الوصفية؛ حيث تقوم أية وحدة من النص بالتطابق مع مدة معدومة من الحكاية المروية. لكن الواقع أن التقاليد القصصية قد تولت حصر هذه الحرية النظرية باختيار بعض الإمكانات الخاصة في أربع علاقات رئيسية تمثل قانون السرد الروائي بالنسبة للسرعة والإيقاع. وكما أن هناك في الموسيقى-كما يقول «جينيت»-مصطلحات تدل على أنواع الإيقاع مثل «الماشي: «أندانتي Andente و«المرح: «أليجري Allegro و «السريع: «بريستو Presto-وهي كلمات إيطالية الأصل-تتحدد بها وبغيرها أنماط «السوناتا Sonate و«السيميفونية Sinfonia و«الكونشيرت Concert فإن أنواع الحركة السردية تتراوح بين الطرفين المذكورين وهما الحذف والوقف الوصفي. حيث تقع درجتان متوسطتان هما المشهد الذي يكون حواريا في معظم الأحيان، وفيه يتطابق الزمن بين القصة والحكاية المروية كما أسلفنا. والملخص وهو شكل متغير بالقياس إلى الأشكال الثلاثة الأخرى المحددة. لأن درجة التلخيص شديدة المرونة والنسبية.

وحينئذ نستطيع-طبقا «لجينيت»-أن نرسم لوحة لإمكانيات الحركة السردية، حيث يرمز لزمن القص بحرفي «ز ق» ولزمن الحكاية المروية بحرفي «ز ح» ولتوافقاتهما هكذا:

الوقف: زق= 0 زح ثم زق > زح

المشهد: زق= زح

الملخص: زق < زح

الحذف: زق= زح ثم زق < زح

ويلاحظ أنه بالإضافة لعلامة= المعروفة فإنه يستخدم علامة < التي تدل على أن الطرف الأيمن أكبر من الأيسر، وعكسها وهي علامة > التي تشير إلى أن الطرف الأيمن أقل من الأيسر.

كما يلاحظ أن هذه اللوحة تفتقد شكلا من الحركة المقابلة للملخص، ويمكن تمثيلها في زق < زح، أي أن الأول أكبر من الثاني، وهي تقابل مثلا مشهد الكاميرا البطيئة، حيث يزيد زمن القص بشكل واضح على زمن الحكاية المروية. (47-151).

ويرى الباحثون أن التقابل بين المشهد المفصل والملخص المركز قد يترجم بالإحالة إلى تقابل مضموني بين ما هو درامي وما ليس بدرامي في السرد؛ حيث تتطابق الأزمان المكثفة في الحدث مع اللحظات المتوترة في القص. بينما نجد الأزمنة ذات الكثافة القليلة وقد لخصت معالمها البارزة من بعد. إلا أن قانون الإيقاع الروائي الأصيل، كما يتجلى مثلا في «مدام بوفاري» لفلوبير Flaubert» هو التبادل المتلاحق بين الملخصات التي تشير إلى الانتظار، مع الانفراج في المشاهد الدرامية التي تقوم بدور حاسم في الحدث. وفي بحث تطبيقي أجريته على رواية «يوم قتل الزعيم» لنجيب محفوظ اتضح أن ضبط الإيقاع الدرامي للرواية يعتمد على التوازن الدقيق المدهش بين المشاهد والعروض من ناحية، وبين منظور الشخصيات المشاركة في الأحداث من ناحية ثانية، وبين التراوح الزمني والصراع الأيديولوجي في البنية العميقة للنص. وفيما يتصل بمعدلات التكرار التي تتجلى في أحداث القصة فإن النقاد لم يلتفتوا كثيرا إليها-على ما يقول جينيت-مع أن قياسها جوهري في زمن السرد. فالحدث الذي يحكى ليس قابلا لأن يقع فحسب، بل هو قابل لأن يتكرر أيضا، كما نرى الشمس تطلع كل يوم. وبالطبع فإن تماهي هذه الأحداث المكرورة كثيرا ما يوضع موضع الشك، فطلوع الشمس بالأمس ليس هو بالضبط طلوعها اليوم. ولعلنا نذكر قطار «جنيف» الشهير في تمثيل «سوسيير» لفكرة البنية. فالتكرار في الواقع بنية عقلية، تمحو من كل حالة خصوصيتها كي تبقى منها ما يتوافق مع الحالات الأخرى.

ومع احتمالات تكرار الأحداث المروية في زمن الحكاية، وتكرار الأقوال القصصية في زمن القص من الممكن استخلاص أربع إمكانيات بشكل رياضي هكذا: حدث مكرر أم لا x قول مكرر أم لا؛ أي أن القصة يمكن أن

تروى مرة واحدة ما حدث ذات مرة أو مرات عديدة، ويمكن أن تروى مرات عديدة ما حدث مرة واحدة أو مرات عديدة فهناك أربع احتمالات، مثال الحالة الأولى «بالأمس نمت مبكرا» والثانية «في الأسبوع الماضي» كنت أنام مبكرا». فإذا تكررت العبارة الأولى عدة مرات أنتجت الحالة الثالثة، وإذا تكررت العبارة الثانية أنتجت الرابعة. ومن الواضح أن الفروق بين هذه الأحوال لا تخضع لمجرد إمكانيات التعميم والتجريد، بقدر ما تؤدي من وظائف أسلوبية في بنية القص ذاتها. فتشير إلى تغير في المنظور أو اختلاف في التفاصيل وإيقاع الأحداث بالنسبة لما يقابلها من مساحات سردية. ويطلق «جينيت» مصطلحا خاصا على كل حالة، مما لا ضرورة للتمحل بالبحث عن مقابل له في العربية.

فإذا انتقلنا إلى الجانب الثاني من منظومة البحث في السرديات، وهو المسمى بالصيغ وجدنا أنها تطلق على الكيفية التي يتم بها سرد ما يحكي في القص من قليل أو كثير، طبقا لهذا المنظور أو ذاك. فالمعلومات السردية عديدة الدرجات. والقصة يمكن أن تقدم للقارئ كل أو بعض هذه المعلومات بشكل مباشر أو غير مباشر. أي مع المحافظة على مسافات تختلف في قربها أو بعدها من حالة إلى أخرى. كما يمكن تدريج هذه المعلومات تبعا لدرجة معرفة الشخصيات المشاركة في الحدث بها. حيث تقوم «رؤيتها» أو «نقطة رصدها» و«وجهة نظرها»بتحديد منظور الأحداث المروية. مما ينتج لدينا مصطلحين في صيغ السرد هما «البعد Dis-tance» و«المنظور Perspective» تتحدد على أساسهما المعلومات التي يقدمها النص السردي. مثلما يحدث عندما نشاهد لوحة تشكيلية ؛ إذ تقوم المسافة الفاصلة بيننا وبينها من ناحية، والجانب الذي ننظر منه من ناحية أخرى بتحديد ما يتسنى لنا رؤيته.

أما المسافة السردية فيحلو للباحثين أن يذكروا أن «أفلاطون» كان أول من أشار إليها في جمهوريته، عندما حدد طريقتين للقص ؛ إحداهما سماها القص الصافي أو الخالص، وهو الذي يتولى فيه الشاعر الكلام باسمه مباشرة دون محاولة لأن يجعلنا نعتقد بأن هناك شخصا آخر هو الذي يتكلم. والنوع الثاني-ويسميه المحاكاة-وهو ما يكون على عكس ذلك. عندما يجتهد الشاعر في أن يجعلنا نتوهم أنه ليس هو الذي يتحدث، بل

هذه الشخصية أو تلك. ومعروفة هي مبادئ «أرسطو» في تحييد هذه الثنائية؛ حيث جعل كلا من القص الصافي والآخر من قبيل المحاكاة. مما دفع الكلاسيكية إلى عدم الالتفات لهذا التمييز الأفلاطوني. حتى بدأت نظرية الرواية خلال القرن التاسع عشر وأوائل العشرين تزدهر-خاصة في إنجلترا وأمريكا-عند «هنري جيمس James, H» وتلاميذه الذين ميزوا بين «العرض» و«السرد» أو «المشهد» و«القص» في جماليات الرواية. الأمر الذي ركز عليه «واين بوث» في كتابه عن «بلاغة السرد» كما ذكرنا من قبل. مع ملاحظة أن العرض القصصي أو المشهد مثل المحاكاة أو التمثيل بطابعه البصري لا يتجاوز كونه وهما بالنسبة للمسرح؛ فلا توجد أية قصة تستطيع أن تعرض الحكاية التي ترويها بمحاكاة تامة، غاية ما هناك أن بوسعها أن تقصها بشكل تفصيلي دقيق وحيوي. فتعطي بذلك انطباع المحاكاة، ولكنها محاكاة سردية؛ لأنها لغوية بحتة.

ويوجز «جينيت» نظريته في العلاقة بين المحاكاة اللفظية في القول القصصي والوقائع التي يتم سردها في الشكل التالي:

البيانات + المرسل= س

مما يعني أن كمية البيانات وحضور ا لمرسل متعاكسان نسبيا. مما يجعل المحاكاة تتحدد بأنها تعني الحد الأقصى من البيانات والأدنى من المرسل. والحكاية المروية على العكس من ذلك. ومن الواضح أن هذا يحيلنا بدوره إلى مشكلة الزمن في السرعة السردية، لأن كمية المعلومات تمضي في اتجاه معاكس لسرعة الحكاية، كما يحيلنا إلى مشكلة الصوت أو حضور الشخصيات في السرد لأنها هي التي تتعلق بالمرسل. (47-220).

وفيما يتصل بصيغ البعد السردي، يميز «جينيت» بين ثلاث حالات للخطاب الملفوظ أو الداخلي للشخصيات في السرد وهي على التوالي:

1- خطاب مسرود أو محكي«Narrativise»، وهي الحالة الأكثر بعدا والأشد إيجازا. فبدلا من أن يقدم الراوي مثلا حوار الشخصيات يجمل الفكرة في عبارة تقريرية مثل «قررت الزواج من العروس» مغفلا الصراع الداخلي الذي يقود لمثل هذا القرار والتحليل التفصيلي لظروفه.

2- خطاب منقول بأسلوب غير مباشر «Transpose»، مثل «قلت لأمي إن علي أن أتزوج من العروس» في حالة الخطاب الملفوظ. ومثل «فكرت بأن

علي أن أتزوج منها» في الخطاب الداخلي. وهذه الطريقة مع أنها أكثر محاكاة إلى حد ما إلا أنها لا تعطي للقارئ أي ضمان بالأمانة الحرفية للكلمات الواقعية.

3- خطاب أكثر محاكاة وهو «المنقول Rapporse وهو الذي كان يرفضه «أفلاطون» ويزعم فيه القاص أنه يعطي الكلمة حرفيا للشخصية كي تتحدث بنفسها مثل «قلت لامي، أو فكرت: علي أن أتزوج من العروس».

ومن الطريف أن الملاحظ نقديا أن إحدى الطرق الكبرى لنهضة الرواية المعاصرة تمثلت على وجه التحديد في تنمية هذه الإمكانيات المتصلة بمحاكاة الخطاب القصصي للواقع الذي يرويه إلى أقصى الدرجات وبمختلف الوسائل. حتى وصلت إلى درجة مسح الحدود الفاصلة للمسافة السردية ؛ معطية الكلمة منذ البداية للشخصية. بحيث يجد القارئ نفسه منذ اللحظة الأولى موضوعا في قلب تفكير الشخصية الأساسية، ومتابعا للتطور الذي لا ينقطع لتيار فكرها، مما غير جوهريا من شكل القص المعتاد، الذي كان يروي لنا ما تقوله الشخصية أو تفعله. أي أن تطور الرواية قد ارتبط نسبيا بدرجة اختفاء الراوي التقليدي. ويتصل بدراسة «البعد» في الصيغ السردية تناول قضية المنظور والبؤرة. فيرى «جينيت» أن مشكلة المنظور ظفرت بقدر كبير من الاهتمام عند تحليل التقنيات السردية. لكنها في تقديره أدت إلى الخلط بين الصيغة والصوت. فبين سؤال: من هو الراوي؟ وسؤال: من هي الشخصية التي توجه رؤيتها المنظور السردي؟ هناك فارق كبير. بين من يروي ومن يرى، بين من يتكلم ومن يوجه.

وقد أطلق على المنظور بشكل موفق مصطلح «بؤرة السرد Facalisation» واقترح بعض النقاد الإنجليز إقامة تصنيف نمطي للقص بناء على هذه البؤرة بالشكل التالي:

	أحداث محللة من الداخل	أحداث ملاحظة من الخارج
الراوي الحاضر كشخصية في الحدث	1- البطل يروي حكايته	2- شاهد يروي حكاية بطل
الراوي الغائب كشخصية في الحدث	3- المؤلف يروي الحكاية بطريقة العليم بكل شيء	4- المؤلف يروي الحكاية من الخارج

والملاحظ على هذه اللوحة أن المستوى الأفقي فقط هو الذي يتصل حقيقة بالمنظور، سواء كان داخليا أم خارجيا. بينما نجد أن المستوى، الرأسي يتصل بالصوت؛ أي بشخصية الراوي بدون أن يكون هناك فرق جوهري في المنظور بين 1 و 3.

ومع أنه من المناسب-كما يقول «جينيت»-أن يكون هناك تنميط سردي يمزج بين الصيغة والصوت، إلا أنه من غير الملائم أن يعتبر ذلك من قبيل التنميط طبقا للمنظور. حيث ينبغي الاعتداد فحسب بما يسمى «الرؤية» أو «المظهر المرئي». ويترتب على ذلك أن نقصر التعامل على ثلاثة مصطلحات هي:

- أولها ما يسمى في النقد الأنجلوساكسوني بحالة الراوي العليم بكل شيء. وما يطلق عليه النقاد الفرنسيون «الرؤية من الخلف». ويرمز له بعضهم بالشكل التالي: «الراويالشخصية». حيث نرى الراوي يعلم أكثر من أية شخصية، أو بطريقة أدق أكثر مما تعلم أية شخصية.

- والثاني حالة «الرؤية مع» ونجد العلاقة فيه هكذا: الراوي= الشخصية أي أن الراوي لا يقول إلا ما تعرفه هذه الشخصية. وهذه هي القصة التي لها «وجهة نظر» أو «نقطة رؤية» طبقا لبعض النقاد، أو أنها «ذات مجال محدود» طبقا للبعض الآخر.

- أما الحالة الثالثة فالعلاقة فيها هكذا: الراويالشخصية؛ حيث نجد الراوي يقول أقل مما تعرفه الشخصية، وهي تسمى أحيانا «القصة الموضوعية أو السلوكية» ويطلق عليها اصطلاحا «الرؤية من الخارج» وبوسعنا أن نعتبر النوع الأول، وهو المشهور في القص الكلاسيكي، بأنه «قصة غير ذات بؤرة» أو «قصة معدومة البؤرة». والنوع الثاني بأنه «قصة ذات بؤرة» سواء كانت ثابتة أم متغيرة أم متعددة. أما النوع الثالث فهو «قصة ذات بؤرة خارجية» حيث نرى البطل يمارس أعماله دون أن نعرف فيم يفكر ولا بماذا يشعر. مع ملاحظة أن استخدام الضمائر في السرد ليست له علاقة حتمية بعملية تحديد البؤرة. فكثيرا ما نرى قصصا من الترجمة الذاتية-سواء كانت حقيقية أو مصطنعة-تستخدم ضمائر غير المتكلم، مثل الغائب أو المخاطب. كما أنه كثيرا ما نرى القصة غير الشخصية تميل إلى التبئير الداخلي وتستخدم ضمير المتكلم.

وفيما يتعلق بمقولة «الصوت» يعتمد «جينيت» على تعريف العالم اللغوي «فيندريس Vendryes» له بأنه «مظهر الفعل اللغوي معتبرا بعلاقته بالفاعل». على اعتبار أن الفاعل هنا ليس هو الذي يحقق عمل الفعل أو يقع عليه، ولكنه أيضا هو الذي ينقله أو يشارك فيه، وإن كان ذلك بطريقة سلبية. ويرى أنه إذا كان علم اللغة قد تأخر في شرح مفهوم الفاعلية في القول فإن الشعرية بدورها لم تعترف إلا منذ فترة يسيرة باستقلال القول عن القائل الفعلي؛ حيث كانت تحصر الحديث في الخطاب السردي عن «المنظور» وتخلط بين الشخص والكاتب. كما تمزج بين المرسل إليه والقارئ الفعلي. وهو خلط ربما كان مشروعا في الرواية التاريخية أو السيرة الذاتية؛ لكنه ليس كذلك في عمليات التخييل الروائي، حيث نجد الراوي يقوم بدور تخييلي، ونجد الموقف الروائي يختلف عن عملية الكتابة. فالموقف الروائي شبكة معقدة لا يمكن تحليلها بدون فصل العلاقات الوثيقة بين فعل السرد وأبطاله. وأبعاده الزمانية والمكانية. وعلاقته بالمواقف الروائية المختلفة المتضمنة في الرواية ذاتها. غير أن ضرورة العرض هي التي تجبرنا على هذا الفصل المتعسف الذي لا مفر منه لسبب بسيط، وهو أن الخطاب النقدي لا يمكن أن يقول كل شيء دفعة واحدة. مما يجعله يقوم بتحليل بعض العناصر على سبيل التعاقب، بينما هي بطبيعتها تعمل متراكبة ومتزامنة.

ومن هنا فإن مقولة «الصوت» ترتبط بالعلاقات بين الراوي ومن يروي لهم، والحكاية التي يرويها. كما أنها ذات علاقة بالزمن وبمستوى السرد في الصيغ كذلك. ويكفي أن نلاحظ ضرورة التمييز مثلا في علاقة الصوت بالزمن بين أربعة أنماط سردية هي:

- السرد اللاحق، وهو الوضع الشائع في القص الكلاسيكي الذي يحكى أحداثا ماضية.

- السرد السابق؛ وهو القص الذي يقوم على التنبؤ بالمستقبل مع إشارته للحاضر.

- السرد المتزامن، وهو الذي يقص الحاضر المعاصر للفعل والحدث.

- السرد المتداخل، وهو الذي يقص الأحداث المتأرجحة بين لحظات مختلفة.

وربما كان النوع الأخير هو أشدها تعقيدا. لأنه سرد متعدد الوجهات، حيث تترابط الحكاية والقصة. بحيث تصبح الثانية تمثيلا لردود فعل الأولى. كما يحدث مثلا في روايات الرسائل ذات الشخصيات المتعددة، حيث تصبح الرسالة وسيلة للنص وهي في الآن ذاته عنصرا في الحبكة. كما أن هذا النوع الأخير أيضا يعد شديد الحساسية، مما يجعله يقتضي درجة عالية من الدقة خلال ذات التحليل. (47-271).

وعلى هذا فإن فكرة الصوت ترتبط بشكل حميم بفكرة الموقف؛ لأن الحضور الصريح أو الضمني لشخص الراوي الذي لا يمكن أن يوجد في حكايته إلا بضمير المتكلم، مثله في ذلك مثل كل لافظ بالنسبة لملفوظه إنما هو الموقف الروائي ذاته. فاختيار السارد لهذا الراوي ليس مجرد اختيار بين أشكال نحوية متعددة. ولكنه اختيار بين مواقف روائية تعتبر الأشكال النحوية من نتائجها الآلية. فعندما يروي الحكاية على لسان إحدى شخصياتها، أو بلسان راو غريب عنها، فإنه بذلك يحدد مواقفها. وإسناد الأفعال لضمير المتكلم في النص السردي يمكن أن يحيل إلى مواقف متغايرة جدا وإن اتفقت نحويا؛ إلا أن التحليل السردي ينبغي أن يميزها. وكلما أمكن للراوي أن يتدخل في السرد فإن هذا يحيله إلى سرد بضمير المتكلم وتصبح القضية حينئذ اكتشاف ما إذا كان الراوي قد استخدام ضمير المتكلم للإشارة إلى إحدى شخصيات الرواية؛ مما يجعلنا نفرق بين نوعين من السرد كما لاحظنا في اللوحة السابقة:

- أولهما سرد الراوي الغائب عن الحكاية التي يرويها، ويسمى السرد غير المتجانس مع المسرود.

- وثانيهما سرد الراوي الحاضر كشخصية في الحكاية التي يرويها وهو السرد المتجانس. وينقسم بدوره إلى نمطين؛ أحدهما عندما يقوم الراوي بدور بطولة حكايته، والثاني عندما يؤدي دورا ثانويا فحسب باعتباره ملاحظا أو شاهدا عليها. (47-298) وقد ناقش كثير من الباحثين هذه التصنيفات بغية استكمالها وتنميتها. ولوحظ عليها أنها لا تكاد تميز بين الذات والموضوع. فرأي «لينتفلت Lentvelt,J» مثلا أنه إذا كان المنظور السردي مرتبطا بالذات المدركة، فعمق هذا المنظور يتعلق بموضوع الإدراك، مما يجعل التمييز بينهما ضروريا، لأن العمق يتصل بكمية المعلومات المتاحة عن الموضوع

المدرك. مما يرتبط بالحياة الداخلية للفاعل كموضوع للإدراك، ويفصل بين الإدراك الخارجي والإدراك الداخلي، ويقترح إدراج مقولة «مركز التوجيه Centre d orientation» في علاقته بالمتلقي؛ باعتباره معيار لتحديد وتمييز مختلف التجليات الأساسية للسرد في أشكاله الداخلية والخارجية. وهذا المركز قد يتمثل في الراوي أو في الفاعل، مما يحدد نوعية السرد. ويترتب على هذا أن العالم الروائي-كما نتلقاه من خلال السرد-يتجلى في أربعة مستويات أو مقولات هي: المدرك النفسي. والمستوى الزمني، والمستوى المكاني، والمستوى اللفظي. وهى مكونات الخطاب السردي في مقابل المكونات الثلاثة التي رأيناها عند «جينيت».

ولاشك أن إعادة النظر في علاقات الأشكال والنماذج السردية، خاصة في ضوء التحليلات المتتالية للنصوص الإبداعية ذاتها تكشف عن بروز إمكانيات جديدة لرسم خرائط نمطية معدلة. لكن المهم في تقديري أن يسهم ذلك في تحديد نوعية السرد وأسلوبه وخواصه الوظيفية المميزة. مما يتطلب حركة جدلية مستمرة بين نظريات الأبنية السردية من جانب وتجلياتها المتعينة عند كتاب محددين من جانب آخر. بطريقة تجعل من الممكن لنا تصنيف هذه النصوص السردية طبقا لمنظومة متجانسة من خواصها التقنية في مجموعات كبرى تتفق في ملامح عامة مشتركة وتختلف فيما عداها.

ولكي نضع بين يدي القارئ العربي بقية الإمكانيات التحليلية للسرديات يتعين علينا أن نعرض المقاربات السيميولوجية للنص السردي. لما تتيحه من آفاق خصبة في طرح قضايا التحليل التقني في إطار منظومة أشمل لدوائر النص الموسعة. ثم نختم هذا العرض النظري بما قدمته «جماعة م»من مقترحات تتصل بالسرديات، حيث يتمازج لديها المنظور البلاغي للخطاب بالتناول النصي، الأمر الذي يفضي ببلاغة الخطاب إلى أن تتحول كما أسلفنا إلى علم النص.

سيمولوجيا النص السردي:

أفضت البحوث الحالية في الأبنية السردية، والتي ابتدأ تقاليدها «بروب V. Propp» في كتابه عن «مورفولوجيا الحكاية الشعبية» وتابعها الشكليون

والبنيويون إلى تصورات جديدة عن الأبنية السردية وتقنياتها التحليلية، بحيث برز الطابع الدلالي الإشاري لها، ولم تعد تقف عند «سطح النص» وتجرى «على عينات» منه بدلا من تناوله بأكمله. وذلك على أساس أن «بنية السرد» مستقلة عن الوسائل اللغوية التي تقدمها. وعلى وجه التحديد فإن البنية السردية الكامنة تختلف عن سطح النص في مظاهر عديدة،، ربما كان من أهمها التخالف القائم بين وحدات البنية السردية والوحدات النحوية، فالحدث المعين يمكن أن يعرض في عدة جمل، بينما يعرض غيره مما يماثله بنيويا في الأهمية عبر عدة فقرات، وهذا يعني أن الجملة-وهي وحدة السطح اللغوي للنص-ليست وحدة البنية السردية. كما أن هناك فارقا آخر على قدر كبير من الأهمية. وهو الدرجة الأعلى من الموضوعية التي تتمتع بها الأبنية الكامنة في مقابل الأبنية السطحية للنص، فالبنية الكامنة تجريدية. وهي غير موسومة من وجهة النظر السردية، كما أنها تتصل بالوسائل التي يستخدمها السارد كي يجعلنا نتلقى أحداث الحكاية بطريقة معينة (51-209).

لكن ما هي البنية الكامنة للسرد؟ لقد درج الباحثون على القول بأنها مؤلفة من بنيتين فرعيتين، تركيبية واستبدالية، والأولى تعادل الحكاية، والثانية تقابل الشخصيات والموضوع. على أن هذه البنية الاستبدالية تتألف من عناصر متقابلة، مما يسمح بتمثيلها في مجموعات ثنائية، تقدم في جملتها الشخصيات الدرامية.

ومعنى هذا أننا نفترض أن جميع الشخصيات التي تبدو في السرد مستقطبة، باعتبارها عنصرا من البنية الاستبدالية، وأن دلالة الموضوع السردي تكمن في هذا الاستقطاب، وبوسعنا حينئذ أن نضع لكل عدد من الشخصيات عنوانا موضوعيا مضادا للعنوان الذي نضعه للمجموعة المقابلة لها، ومن هذه العناوين مثلا: الحياة والموت، أو الطبيعة والثقافة أو الماضي والحاضر أو غير ذلك من الموضوعات.

ومعنى هذا أيضا أن المؤلف لا يستطيع أن يصوغ مباشرة أية مقولة موضوعية، إن لم يكن ذلك عن طريق التعارضات التي يقدمها النص.،

والحكاية هي المظهر الديناميكي للسرد، في مقابل الطبيعة الثابتة للتقابل بين مجموعات الشخصيات، مع إمكانيات التحول بطبيعة الحال. وهدف

الحكاية الجوهري هو جعل العلاقات المتبادلة بين الشخصيات ممكنة، خاصة فيما يتصل بوضع الأبطال، والأبطال المضادين في مواقف ترتبط بمصالحهم ولان الحكاية ديناميكية فهي تفترض الامتداد الزمني للصراع المكاني الاستبدالي، بشكل ينتج حركة نحو نقطة عليا من التفاعل تنتهي غالبا بتحول تشكيل الشخصيات والتبدل العكسي للمواقف الأولى (51-212).

ولكي نصل إلى البنية السردية يتعين علينا أن نقدم تلخيصا جيدا للنص، حيث نعمد إلى تحييد المظاهر المختلفة للنص، مما لا يتصل بهدفنا المباشر ويصبح عائقا يحول دون تصور البنية الكامنة، ويمكن أن يقارن هذا الموقف مبدئيا بعمل الباحث في التشريح، عندما يفصل عن الجسم كل الأجزاء التي لا تدخل في هيكله العظمي حتى يصل إلى تحديده. وبالرغم من ذلك فان هذه العملية المبررة قد تؤدي في بعض الأحيان إلى الانقطاع بين النص المحدد والبنية التجريدية مع ما يفضي إليه ذلك من بعض النتائج السلبية في التحليل.

لكن يبدو أن مهارة التلخيص تمثل جزءا من كفاءة السرد ذاتها، وهي لذلك عنصر هام في الشرح، يتوقف عليه نسبة كبيرة من نجاح التحليل في الوصول إلى البنية السردية. مما يجعل عرض هذه البنية السردية يتقارب- دون أن يتطابق-مع عملية التلخيص. والفرق الأساسي بين الملخص الأولى والتحليل البنيوي الناجم عنه، هو أن الملخص مجرد عرض للعناصر المأخوذة من النص والمتراكبة بعضها على البعض الآخر، بينما نجد البنية تتمثل في النظام الذي تتراتب وتتعالق به تلك العناصر بشكل دال، وتحديد هذا النظام يفترض الكشف عن مبادئ العلاقات، والوصول إلى تصورات ليست ماثلة في الملخص، مما يفضي إلى تكثيف عناصر النص وتوظيفها. وتتمثل عملية التلخيص في مرحلتين ترتبطان بالبنية السردية، إحداهما إجراء ملخص استبدالي يضع الشخصيات كما قلنا في مجموعتين متعارضتين، والأخرى تركيبية تنتج تمثيلا لبنية الحدث، الأمر الذي يجعل من الضروري تمييز الأحداث الوظيفية من غير الوظيفية.

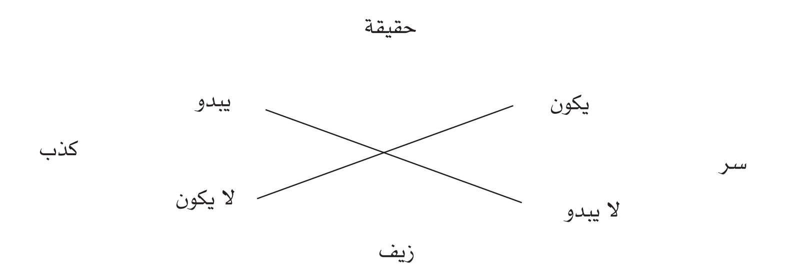
ويتصل بذلك ما يقترحه الباحثون من تصنيف أقوال النص إلى مجموعتين، هما الأقوال الوصفية والأقوال الفعلية، مما يدمج الزمن في

الوظيفة، وتتميز الأولى طبقا لتحليلات المتتاليات السردية بأنها مكونة من نماذج الجمل التي يتجلى في إسنادها طابع الوصف الشخصي للأشياء والأوضاع والمواقف والشخوص، بينما تتميز الأقوال الفعلية بأنها تشير إلى الحركة والحدث الواقع في الزمن. وبهذا فإن عزل المتتاليات النصية المتصلة بالوصف ثم إبعادها عن النص لا يكاد يؤثر بشكل حاسم على مسار الحدث الفعلي، وعندئذ يلاحظ الباحث أن الأقوال الوصفية ليست لها علاقة حميمة بالبنية الكامنة للسرد المشتقة من أقوال الفعل، وتصبح وظيفة أقوال الوصف الإشارة إلى الأوضاع المادية والحسية للشخصيات الدرامية، بينما يمكن أن نستخلص السمات النفسية من الأحداث والأفعال ذاتها، كما تقوم أقوال الوصف بتحديد الفواصل بين الوحدات الكبرى للنص، وتدخل بهذا في تنظيم إيقاعه. (51-216) على أن السرديات السيميولوجية كثيرا ما تعتمد على أسس لابد من الإشارة إليها، وأوضحها ما يطلق عليه «مربع جريماس» وعلاقته بالفواعل وكيفيات الحال ومفهوم الحقيقة في السرد، والتأثير الناجم عن هذه الكيفيات مما يسمى بسيميولوجيا العواطف.

والفرض الأولى الذي يوضع لذلك هو أن الفاعل لابد أن تكون له قبل ممارسة الفعل كفاءة خاصة لكي يصبح فاعلا عاملا، وطبقا لمنطق البواعث فإن افتراض الفعل من الفاعل يتطلب مسبقا كفاءة لأدائه وتتجلى هذه الكفاءة في أنه لكي يقوم الفاعل بالفعل لابد أولا أنه: يريد أن يفعله، أو يجب عليه أن يفعله، أو يعرف كيف يفعله، أو يستطيع فعله، وبهذه الطريقة فإن الفاعل العامل يمكن أن يقوم في البرنامج السري المحدد بعدد معين من الأدوار الفعلية، هذه الأدوار تتحدد هي الأخرى بموقع العامل في التسلسل المنطقي للسرد، أي بوضعه النحوي، وبعملية رصد خواصه الكيفية، مما يجعل من الممكن تحديد قواعده السردية، وكيفيات الحال تتصل بمظاهر القول ولتحديد هذه المظاهر فإن «جريماس Greimas» يستخدم مراتب الحقيقة التي تضم عددا من العناصر الكيفية القابلة للتوافق.

وإذا كانت حالات القول تشير إلى العلاقة بين الفاعل والموضوع، فإن حالات الفاعل تتحدد خلال السرد طبقا للظاهر، وهي حالة الفاعل المنظورة والمفهومة والتي يقوم بها ما يسمى «هيكل البيان» ويتمثل في ثنائية «يبدو ولا يبدو» أو تتحدد طبقا «لهيكل الانبثاق» ويتمثل في ثنائية «يكون ولا

يكون» وهو مكمل للهيكل الأول. على أن وضع هذين الهيكلين في علاقة حالية متبادلة تتولد عنه أشكال مختلفة قابلة للتحقق وهي.



وتصبح الأشكال الأربعة الناجمة عن تراكب الهيكلين هي:

1- حقيقة= يكون+ يبدو

2- زيف= لا يبدو+ لا يكون

3- سر= يكون+ لا يبدو

4- كذب= يبدو+ لا يكون

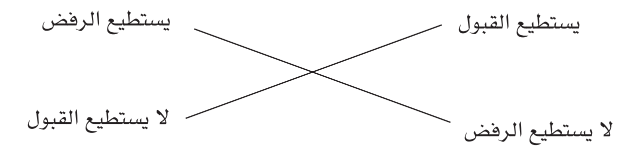
على أنه تفاديا لسوء فهم هذا المربع السردي لابد من ملاحظة أن مقولات «يكون ويبدو» لا تتصل بالقيم الأنطولوجية ولا الميتافيزيقية، وإنما هي كيفيات لحالات القول منبثقة من بنية الخطاب ذاته، فالحديث فيها يدور حول التصنيفات الكيفية للقول، وليس عن التقييمات الأخلاقية أو الأنطولوجية، وانطلاقا من هذه التصنيفات الكيفية للمواقع في المسار السردي يمكن ملاحظة أوضاع الحقيقة في النصوص ذاتها.

وعندما اقترح «جريماس»هذا التأويل السيميولوجي للحقيقة فإنه قد حرر هذه المقولة الكيفية من العلاقة بالمشار إليه في الواقع الخارجي، مما يوحي بأن الحقيقة السردية تمثل تشاكلا قصصيا مستقلا قابلا لإقامة مستواه الإشاري الخاص الذي يسميه الباحثون «الحقيقة المنبثقة للحكاية» ومنذ اللحظة التي يتضح فيها أن الحقيقة في الخطاب ليست تمثيلا للحقيقة الخارجية، ولكنها بناء بذاته، لا يكفي حينئذ أن نصف علامات الحقيقة في الخطاب، بل يتعين علينا أن ننتقل أيضا إلى مجال القائل والمقول له، لكي يمكن لهذه الحقيقة أن تقال وأن تقبل، وحينئذ فإن العملية المعرفية-وهي

إنتاج الحقيقة التي يحققها القائل-لا تتمثل في إنتاج أقوال أو خطابات حقيقية بقدر ما تتمثل في توليد خطابات تنتج تأثيرا دلاليا يمكن أن نسميه «حقيقة» ومن هذا المنظور فإن «جريماس»يرى أن إنتاج الحقيقة يتصل بممارسة فعل المعرفة الخاص، وهو ما يسميه «أن تجعل الشيء يبدو حقيقيا» أي أن المسألة في الإبداع السردي لا تتعلق ببناء خطاب وظيفته «قول الحق»«بل وظيفته أنه «يبدو أنه يقول الحق» (57-77).

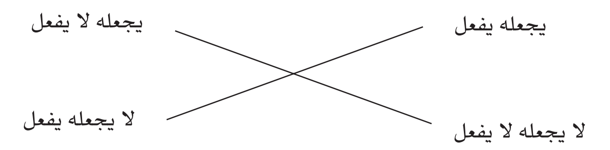
هذا فيما يتعلق بعمليات الإنتاج الدلالي للنصوص السردية، أما فيما يتصل بعمليات التأثير العاطفي لها فأن أصحاب هذا المنحى في التحليل يرون أنه لابد من ملاحظة محور التواصل الذي يقوم بين المرسل والمرسل إليه، وهو الذي يتبادلان عبره بيانات أو معلومات. فالمرسل يحيط المرسل إليه علما بشيء ما. ومثل هذا النموذج الأول يسمح لنا أن نرى بعدا تواصليا في كل أنواع الخطاب، على اعتبار أن أية ممارسة قولية تنقل معلومات. لكن عند إجراء هذا التبادل فإن المشتركين في التواصل، أي المرسل والمرسل إليه يعقدون اتفاقا حول قيمة الأشياء التي يتبادلونها. ويطلق «جريماس» على هذا الاتفاق «العقد القولي» وهو يفترض في التحول السردي عملية معرفية يتم عقبها اقتراح وقبول قيمة ما.

فإذا فرضنا أن المرسل إليه كان يشغل موقعا حرا فإن بوسعه أن يقبل أو يرفض هذا الاقتراح، وفي هذه الظروف فإننا نكون أمام حالة أولية من التواصل لا غير، وإذا كان الأمر على العكس من ذلك بحيث يقوم المرسل بمناورة لدفع المرسل إليه كي يتورط في موقف ينقص من حريته في الاستجابة دون تأثير فإننا أمام حالة أخرى من التواصل الموجه، وبعبارة أخرى فإن المرسل إليه لا يملك رفض الاقتراح أو العقد المقترح، وهي الحالة التي تتطابق مع الوضع الثاني في المربع السيميولوجي التالي:



وهكذا فإن المناورة تتحدد ببعدها العقدي، ومع ذلك فهي تتمتع في

الوقت ذاته ببنية كيفية فعلية تتيح فرصة اعتبار المناورة عملية «يجعله يفعل» بحيث تصبح هكذا:



وفي هذا المقترح، فإن الإمكانيات الأربع يعبر عنها حينئذ بالطريقة التالية:

- يجعله يفعل= تدخل
- يجعله لا يفعل= منع
- لا يجعله يفعل= لا تدخل
- لا يجعله لا يفعل= يتركه يفعل

وفيما يتصل بالتشكل القولي المرتبط بالعقد والكيفية، فإن تحول الكفاءة الحالية للشخص المرسل إليه يلعب دورا جوهريا في المناورة، وهو ضروري لتحقيق البرنامج السردي الذي يقترحه المرسل. هذا التحول في الكفاءة الحالية يمكن أن يقوم بدور هام في النظام الحالي. بإمكانيات عديدة تستهدف تمكين برنامج المرسل المناور من جعل المرسل إليه وهو هدف المناورة يقوم بالفعل على النحو التالي:

1- يمكن أن تعتمد على القوة:

أ- يمكن استخدام التهديد، وبهذه الطريقة يتم تخويف المرسل إليه، وبكلمات تبادلية فإنه يقدم للمرسل إليه حينئذ «عطية سلبية».

ب- يمكن على العكس من ذلك تقديم «عطية إيجابية» له، أي إغراؤه.

2- يمكن أن تعتمد على المعرفة:

أ- عن طريقة الإثارة، مثل أن يقول له. إنك غير جدير بفعل كذا... وفي هذه العملية فإن المرسل يقدم للمرسل إليه صورة سلبية عن كفاءته.

ب- ويمكن أيضا إغراؤه، بأن يقوم للمرسل إليه صورة إيجابية عن كفاءته. ولعل أهم المحاولات العلمية التي أفادت من هذه المقولات السيميولوجية، ومزجتها بنتائج النمذجة السردية، واجتهدت في إقامة

هيكل عام متطور لبلاغة النص السردي هي محاولة «جماعة م Groupe M» مما يدعونا كي نتوقف عندها في هذا العرض التكويني لأسس وإجراءات التحليل النصي للسرد. وهم ينطلقون في هذا المضمار من التمييز الذي وضعه «جيلمسليف. HjelmSleV.L» بين شكل التعبير ومادته، وشكل المضمون ومادته، لما لوحظ من أن هذه النظرية تسمح بتناول أنظمة العلامات المختلفة للغات الطبيعية بدقة كبيرة.. وعلى هذا فإن «علامة سوسيير SausSure» ستتحول هنا إلى وحدة مكونة من شكل المضمون، وشكل التعبير، وقائمة على التضامن بينهما، مما كان يسميه «الوظيفة السيميولوجية» وعندئذ تصبح الوحدة ذات وجهين، مفتوحة على اتجاهين، صوب الخارج حيث مادة التعبير، وصوب الداخل حيث مادة المضمون هكذا:

علامة

	مادة	شكل
	مجال صوتي	إشارات صوتية
محتوى	مجال دلالي	تصورات

وبالنسبة للسرديات فإن الباحثين قد وضعوا اللوحة التالية:

العلامة السردية

	المادة	الشكل
التعبير	قصة-رواية، فيلم	خطاب روائي
المحتوى	عالم واقعي-خيالي	تصورات

البنية السيميولوجية للحكاية

ومن ناحية أخرى فإن المرسل إليه أو المناور عليه يمكن أن يخضع في حالاته إلى:

3- الاعتماد على وجوب الفعل، ونتيجة لذلك يفعل، حيث أنه:

أ- يشعر بأنه خائف.

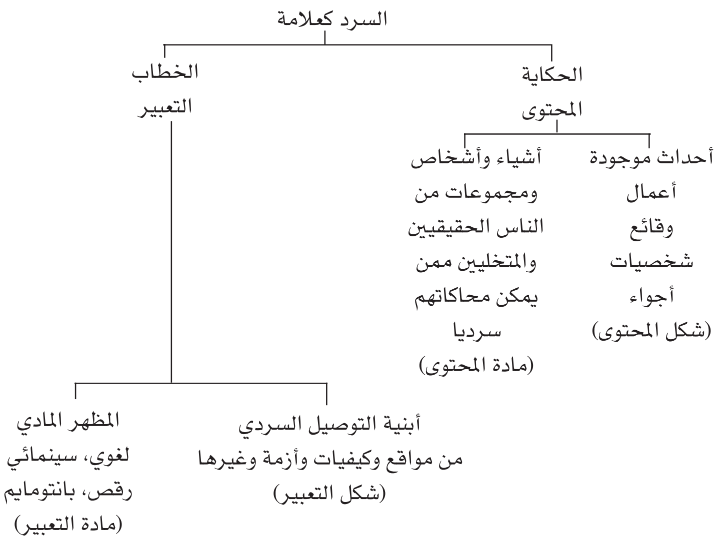
ب- يشعر بأنه مستثار.

4- الاعتماد على رغبة الفعل، فيشعر حينئذ بأنه:

أ- راغب فيه.

ب- مغرى به.

ويرى الباحثون أن هذه المحاولة في تنميط أشكال المناورة يمكن أن تؤدي إلى تحليل منظم يثرى نظرية الخطاب ووظائفه الاجتماعية عند وضع سيميولوجيا للفعل وأخرى للعقاب. وأهمية هذه الأنماط السيميولوجية أنها تواجه مجال الاستراتيجيات التواصلية، إذ لا تتعلق المناورة فحسب بالفاعل، وإنما بالمفعول به أيضا، وهكذا ففي أية نظرية للغة الاتصال لابد أن نعترف بالمحاولة والقصد والاتجاه والبرنامج عند قيام الفاعل القائل بالتأثير على المتلقي. والوظيفة العقدية التي يقوم الفاعلون طبقا لها بتكييف أقوالهم لتعديل الكفاءة الحالية التي تصلهم بمن يتوجهون إليه تقوم في جذر كل فعل إنساني، بفاعلين يتبادلون التعاقد والتناور والتأثير على أفعالهم المتبادلة، مما يسفر في نهاية الأمر عن وضع ما يمكن تسميته «بسيميولوجيا العواطف» المعتمدة على النظريات الفلسفية والعلمية التي نشأت حولها، مما يكشف بطريقة تقنية عن الوظيفة السردية التي تحققها الأنماط المختلفة (57-81).



وهذا هو الهيكل الرباعي الذي يقترحه «شاتمان Chatman باعتباره البنية السيميولوجية للسرديات، اعتمادا على مفهوم العلامة الذي يتضمن تعبيرا ومحتوى، حيث ينقسم كل منهما بدوره إلى شكل ومادة، كما رأينا في نظرية «جيلميسليف» اللغوية التي يتكئ عليها هؤلاء السيميولوجيون في تقسيماتهم. (63-231).

ومن هنا فإنه يمكن تحديد العلامة السردية بأنها تتكون من العلاقة القائمة بين الحكاية التي تسردها نصا والحكاية المروية، أو بين ما يطلق عليه اختصارا الخطاب السردي والحكاية، ومن البديهي أن هناك أنواعا أخرى من الخطاب الوصفي والتعليمي وغيرها مما لا نهتم به الآن.

وفيما يتعلق بأشكال مادة التعبير فقد دعا «جيلميسليف» إلى التمييز بين القوام والمادة، وهي الحامل الطبيعي أو النفسي ذي الطبيعة غير اللغوية، أما قوام التعبير فهو من المجال الصوتي كما يوجد في حالة إمكانية لمادة محددة تصدر عن الجهاز العضوي للإرسال الصوتي، وكل لغة تفرض على متحدثيها نظاما صوتيا خاصا مختلفا عن غيره، لكن كل فرد يستطيع من ناحية المبدأ أن يتمثل أصواتا لا توجد في لغته. وقوام المادة يحتاج دائما لحامل، لكنه بدوره قابل لأن يتجلى بأشكال مختلفة. فالنص يمكن أن يكون «مقولا» أي منطوقا، وبين أشكال النطق المختلفة بوسعنا أن نميز أنماطا عديدة من النطق الرتيب إلى النطق المعبر، كما أن النص قد يكون مغنى به ولا يختلف بذلك حامله ولا قوامه وأن كانا يتأثران بالغناء في شكلهما، أي في نمط القوام كما يحدث عند تلحين الشعر، على أن هذا التأثير لا يمتد إلى المستوى الأعلى حيث تقوم علاقة شكل التعبير بشكل المحتوى (49-269).

ولو تأملنا النص المكتوب لكان بوسعنا أن نقوم بالتمييز ذاته، فالقوام يصبح خطيا، والحامل يمكن أن يكون مكتوبا بخط اليد، ولكن الشائع أن يكون مطبوعا في كتاب أو صحيفة أو مجلة، كما أن نفس النص يمكن أن يطبع بحروف مختلفة، وليس لجميع الكتب مقاس موحد ولا مواصفات متجانسة أي أن هنا قواما متساويا وحاملا متساويا لكن بأنماط مختلفة، ونفس الشيء يحدث في الأفلام التي توجد في 6 مليمتر أو 16 أو 35 أو 70 مليميتر.

وبمقاس عادي أو «سكوب» وكلها أنماط في الحوامل، لكن يمكن أن تصبح أنماطا لقوام المادة في اللحظة التي يوجد فيها تقابل بين حروف بنط 8 سميك مثلا وآخر دقيق، وقد يتضمن الكتاب قوامين مختلفين، كما يحدث في التقابل بين الكتابة والصور، وقد أشرنا لأنماط الكتابة أما أنماط الصور فمن الممكن أن تكون مرسومة أو مصورة أو مخططة. كما يمكن أن تكون بسيطة بالأبيض والأسود فقط أو تكون ملونة بأعداد مختلفة من الألوان.

وإذا كان المسرح التقليدي يتأسس على التمثيل والمحاكاة، ويقوم على الحضور المتزامن والمتفاوت للشخصيات والجمهور فإن ذلك هو حامله الذي يتقبل قوامين، أحدهما صوتي والآخر بصري، لكن التمثيل البصري يمكن أن يعتمد على الظلال الصينية أو على العرائس، أو على الممثلين، والقوام الصوتي يعرف أيضا أنماطا مختلفة، ويمكن أن يغيب تماما في مسرح «البانتومايم Pantomime» الصامت، ونفس الأنماط نجدها في السينما أيضا، فقوامها ما يعرض على الشاشة، وتنفيذ هذا الحامل يتحقق في مجموعة مستمرة من الصور المعروضة على مساحة محددة، وتحقيقها يتم على ثلاثة أنماط أساسية، فإما أن تكون مرسومة على نفس الفيلم، أو مصورة صورة فصورة، مثل الرسوم المتحركة، أو مسجلة وهي مستمرة الحدوث (49-271) فإذا انتقلنا إلى أشكال الصور في خطابات السرد وجدنا أن لكل جنس أدبي تقاليده وشروطه الخاصة التي تختلف من اتجاه فني إلى آخر، مما يجعل القاعدة التي يتكئ عليها تعرف هي الأخرى أنماطا عديدة، وعلى الرغم من ذلك يظل من الممكن دائما تثبيتها بالإشارة إلى الوظيفة المعرفية التي تقوم بها الكتابة كما تتجلى في التاريخ العلمي للمؤرخين، هذا التاريخ يصلح نموذجا نحيل عليه دائما، ونقارن الانحرافات في بقية الأشكال به، وينطلق البحث في السرديات طبقا لذلك من مقولة أو معلومة أولية، وهي أن الحكاية مثل الخطاب تمضي في اتجاه متقدم، بحيث تفتح وتغلق في الزمن الطبيعي، كما أن الخطاب يفتح ويغلق، أو يبدأ وينتهي في خط القول الطولي، أي أن الحكاية تنمو في عملية استمرار تتم بين فراغين أحدهما يسبقها والآخر يعقبها مثل الخطاب.

وفي هذا التشاكل المبدئي الذي يتصل بالتسلسل الزمني تكمن مشابهة

أخرى بين المستويين، فالجملة طبقا لقواعدها-تتسم بالوضوح، إذ تتعاقب الكلمات فيها موصولة بروابط منطقية، مثلما نجد أن الأحداث تتعاقب في الحكاية وتتراكب مجدولة في خط سببي واضح، وكما أن الخطاب مسوق بالضرورة، بصوت مجهول أو معلوم، فإنه يضع لنا منظورا متماسكا نرقب الأحداث منه، مهما أظهر الراوي حضوره أو أخفاه، وهذه ضرورة تفرض نفسها على أنواع الخطاب ذات التمثيل البصري، وعلى الرواية بشكل جزئي أيضا، ففي الرواية نجد بالفعل أن الخطاب يتموضع في فضاء الحكاية ذاتها، وتصبح القاعدة في تلك الحالة هي أن لا نلاحظ هذا التموضع، أي أن لا يقوم الخطاب بدور الشاشة للحكاية. ومن هنا يمكن لنا أن نلتقط الأماكن التي تحدث فيها الانحرافات، وهي علاقات الاستمرار واتجاه الزمن، وعلاقات السببية، والتموضع المكاني، والمنظور (49-277).

وهناك فروق بارزة بين أنواع الخطاب الروائي والمسرحي والسينمائي، فالخطاب الروائي الأدبي من النادر أن يكون شفافا إلى الدرجة التي تنساب فيها الحكاية عبره بشكل برئ، حتى يتم تحول التصورات المنقولة فيه إلى صور بصرية عفوية، إذ من المعتاد أن تقوم دون ذلك حبكته، وتكويناته النحوية التي قد تعوق التمثيل الخيالي لأحداثه، وهكذا فإن هناك عالمين يتجسدان في نموه بالتساوي: عالم الحكاية حيث تتحرك الأشياء والأشخاص طبقا لقوانين محددة، والعالم اللغوي حيث تخضع الجمل لمجموعة من القواعد النحوية التي تفرض عليها نظاما خاصا، ويمكن للخطاب أن يخضع للتمثيل؛ أن ينمحي لكي يبرع الحدث، أو على العكس من ذلك يتم الحفاظ على بعض عناصر منه مفيدة للتشكيل.

ويستطيع الروائي أن يصطدم بالأشياء أو أن يشير إلى نفسه بينها، كما أنه حرفي أن يفعل ذلك بالتناوب، وبوسعه أن يضع نفسه داخل الشخوص أو خارجها، أو أن يجمع بين الأمرين حتى في الجملة الواحدة، كما في الخطاب المسرحي فإن المؤلف غائب منذ اللحظة التي يظهر فيها الممثلون في كل مشهد، إذ بمجرد حضورهم ينسحب المؤلف إلى الصف الأخير، ومع ذلك فإن بقايا تدخل المؤلف تتجلى في طريقه توزيعه وتقطيعه للمشاهد. وشخصية الممثل هي بدون شك أداة عملية القول المسرحي فهو الرسول الوحيد، وإن كان بوسعه أن يتباعد عن الشخصية ويختلف عنها في التمثيل.

وهذه هي فكرة التباعد التي نادى بها «بريخت Brecht. B» حيث يعرض الممثل الشخصية دون أن يتقمصها حتى أنه قد يسمح لنفسه أن يشعر بحضور الجمهور، ويتجه إليه. وفي هذه اللحظة فإن المسافة الوهمية التي تفصل الحدث عن المكان الفعلي للمسرح تتلاشى.

أما السينما فهي تعرف ثلاث إمكانيات لعملية القول أو الخطاب، وهي «المونتاج» و«حركة جهاز الكاميرا» و«العناوين الداخلية المسموعة»

ويفرض «المونتاج» نظامه وإيقاعه على عيون المشاهدين، على أن هذا التنظيم للمشاهد ربما يكشف فجأة عن بعض الفجوات، مثل حذف حدث ما، أو إدخال عناصر غريبة على تطور الحكاية، مثل الاستعارات الرمزية الشهيرة التي عرف بها بعض المخرجين، كما أن حضور المؤلف يتأكد أيضا بحركة الكاميرا، حتى ولو كانت هناك بعض الفجوات، كأن تظل الكاميرا في مكان الأحداث لكنها لا تتأملها، أو تقدم بعض أشكال الاستباق، كأن تطل الكاميرا مثلا على مشهد بانورامي كبير فتكشف عن وجود الهنود الحمر يتربصون بالقافلة في الأفلام الأمريكية قبل أن يدرك أفراد القافلة ما ينتظرهم. وربما يتم حضور المؤلف عن طريق العناوين المكتوبة التي يتوجه الراوي بفضلها إلى المشاهد مباشرة حيث يترك مكانه للشريط الناطق. وهذا يتضمن بدوره تعليقا يجعل الخطاب البصري مزدوجا. وباستثناء حالات النجوى الداخلية فإن هذا النطق يدخل مستويين في التزامن، إذ أن المشاهد يشعر بالصوت فعلا كما لو كان ماضيا قريبا أو حاضرا أشد قربا من الصورة المرئية.

وهناك تأثيرات أخرى أشد غرابة، فقد يحدث أن تستثير الشخصية حضور الكاميرا وتتجه مباشرة للجمهور، كما نرى في بعض الأفلام عندما يتجه الممثل بتعليقه إلى الجمهور. وفي هذه الأحوال فقد يبدو لنا عدد من حالات الانحراف في علاقتها بقاعدة نظرية تحاول أن تجعل الخطاب على درجة كبيرة من الشفافية، بحيث يسمح للحكاية بأن تكون شفافة أيضا. على أن أنواع الخطاب هذه سواء كانت أدبية روائية أو مسرحية أو سينمائية لا تنجح في الممارسة العملية إلا من خلال القول الخاص بها، وهو يسوقنا دائما إلى وجوده المتميز حيث يشير إلى نفسه قبل أن يشير إلى الحكاية التي يرويها وهنا نتعرف على الوظيفة البلاغية في تأثيرها الجوهري كما

أشار إليه «جاكوبسون Jakobson» وهو جذب الانتباه إلى الرسالة في ذاتها.

ومن الوجهة العملية علينا أن ندمج في القاعدة بقايا حضور الخطاب في مقولاته، فتدخلات المؤلفين بالإضافة أو الحذف لا تصيب الحكاية بالخلل، لأن الخطاب يتجلى فيها، باعتباره تأملا داخليا عند قراءة الحكاية. (274-49).

وربما يفضي بنا تأمل الفوارق بين أنواع الخطاب السردي إلى الإشارة إلى الأسلوب السينمائي في السرد الروائي، وقد أقام «روب جرييه Robbegrillet» نظريته السردية على أساس التبرير السيكولوجي لوسائل العرض السينمائية التي يستخدمها في أعماله الروائية، ففي مقدمته «للرواية السينمائية» يذكر أن الخاصية الجوهرية للصورة السينمائية هي حضورها، فبينما يعتمد الأدب على مجموعة من الأزمنة النحوية التي تسمح لنا بوضع الأحداث بعضها بالنسبة إلى البعض الآخر فإن الأفعال في الصورة تقع دائما في الحاضر، وهكذا نرى أنه عند تحلل الأجرومية السينمائية فإن» روب جرييه» يحدد أجروميته هو الآخر، إذ يحصر مجموعة الأزمنة في اتجاه واحد، ولا يكتفي بذلك بل يحاول أن يضفي عليها صبغة علمية عندما يتحدث عن سيكولوجية الصورة قائلا إن الخيال عندما يكون متوقدا فلابد أن يكون دائما في الحاضر، إن الذكريات التي نعود لرؤيتها، والمناطق النائية، واللقاءات القادمة، وحتى الأحداث الماضية التي يعيد كل منا تنظيمها في رأسه بالتعديل الحر لمجرياتها تعتبر كأنها فيلم داخلي يتكون لدينا باستمرار.

وبهذه الطريقة إذا كان هناك شخصان يجلسان في بهو المنزل ويتذكران إجازة الصيف فإنه لا يسعنا أن نقول إنهما يريان البهو فحسب، بل إن صورة الشاطئ ومشاهد الإجازة المستحضرة تحل بالتدرج محل البهو حتى ليظن الإنسان أنه يعيش فيها. (48-88).

ويقول «جرييه» إن العالم في الحقيقة ليس ذا معنى، وليس عبثا، إنه ببساطة «موجود» وعلى أية حال فإن وجوده هو أكثر شيء يتميز به، فعندما نفتح أعيننا مصادفة نعاني من صدمة تلك الحقيقة العنيدة التي نظن أننا قد بلغنا مداها، إن الأشياء كائنة هنا حولنا، تتحدى عواء الصفات التي تجعل من الأشياء شخصيات أليفة ذات أرواح، إن مئات الروايات التي مثلت

للسينما تتيح لنا فرصة أن نعيش إراديا هذه التجربة المثيرة للفضول. فالسينما -وهي أيضا وريثة تقليد الطبيعة، والتحليل النفسي-، لا تهدف في معظم الأحيان إلا لنقل قصة إلى صور، إن السينما تهدف إلى أن تفرض على القارئ المعنى الذي تعلق جمل الكتاب عليه، وذلك عن طريق ترجمة بعض المشاهد المختارة بعناية. ينبغي أن نحاول بناء عالم أكثر صلابة ومباشرة بدلا من عالم الدلالات، ولتفرض الأشياء والحركات التعبيرية نفسها بطريقة الحضور أولا، وليستمر هذا الحضور بعد ذلك في احتلال الصدارة، وليكن هذا الحضور فوق أية فكرة أو نظرية توضيحية تحاول حبس هذه الأشياء والإشارات داخل منهج قد يرجعها للعاطفة أو للاجتماع أو علم النفس أو الميتافيزيقيا أو غير ذلك، إن الصفة البصرية الوصفية التي تكتفي بقياس الأشياء ووضعها في مكانها، وتحديدها وتعريفها تشير إلى طريق صعب لفن روائي جديد. (23-27).

وفيما يتصل بإيقاع المشاهد ودرجة إنسانيتها يلاحظ أن المشهد الدرامي يتميز بنسبة عالية من الثبات والاستقرار قياسا على المشهد السينمائي المتلاحق، فالأشياء في المسرح، والرواية أيضا، تأخذ حقها في التناغم والانسجام، وتقوم إزاء الأشخاص والأحداث بمسافات مضبوطة، أي أنها تنتظم بإيقاع مشاكل لإيقاع العناصر الأخرى، أما السينما، والروايات التي تأخذ أسلوبها، فيغلب عليها سرعة الحركة البعدية، وتوزع الظلال الضوئية وتمضي فيها المشاهد الخارجية على نسق لا يتعادل غالبا مع اللحظات الباطنية، فللأشياء وجودها المستقل المكبر في المشهد السينمائي، بل لها أولويتها البادهة وكثرتها المفرطة، أما أشياء المشهد الدرامي فهي قليلة متأنية بطيئة، لا تبرز أهميتها إلا إذا وجه لها الإنسان الحاضر انتباهه أو أشار إليها بكلمات مما يجعل المشهد الدرامي ذا صبغة إنسانية في مقابل المشهد السينمائي الذي تغلب عليه الآلية وحركة الكاميرا، الأول خاضع لحركة الإنسان متناغم مع إيقاعه موظف له، أما الثاني فيجر وراءه هذا الإنسان لاهثا أمام حركة الأشياء المتزايدة وحضورها الخارجي الفادح. ونعود إلى إمكانات التحليل التقني البلاغي للسرديات لنتوقف عند مشكلة الضمائر وعمليات الالتفات التي تتخللها، فإذا كانت مواجهة المخاطب بضمير «أنت» أو «سيادتك» أمر طبيعي ومألوف في الخطاب الشفاهي

فإنه من الملاحظ اختفاء هذه الضمائر كثيرا في الخطاب المكتوب، فمعظم المنشورات العلمية تتخفف منه، كما تتخفف من ضمير المتكلم «أنا» أيضا لتخفي وراءها نزوعا علميا موضوعيا، فكتابات الجبر والطبيعة مثلا ليس لها فيما يبدو «مرسل إليه» ومن ثم تصبح القاعدة المسيطرة فيها مضادة للقاعدة المفترضة مثلا في نوع كتابة الرسائل، فنحن ندهش إذا كتب عالم رياضي في مقاله: خذ يا سيدي أحد الأرقام الصحيحة وضعها في كذا، أو عليك أن تعتبر عمليات التوازي كذا وبنفس الدرجة ندهش لو وجدنا عاشقا يرسل لحبيبته شاهدا على غرامه مقالا صحفيا أو علميا غير موجه لأحد، ذلك لأن القاعدة في لغة الحب هي العلاقة الشخصية الخاصة جدا والمتميزة تماما، بعكس لغة الجبر والهندسة، وإن كان هذا لا يعني أن مقال الرياضة في الحقيقة غير موجه لأحد، لكن المرسل إليه لا يلعب دورا فيه، مثلما يحدث في الخطاب الغرامي ولو كان اعترافا ذاتيا حميما. فإذا استقامت القاعدة فإن أي انحراف عنها أو انتهاك لها يكتسب تأثيرا بلاغيا للنص، ويمثل «ديكارت Descartes» نموذجا لذلك، فمع أنه كان من المعروف منذ زمن طويل أن الفلسفة لا توجد إلا بفضل الفلاسفة ومن أجلهم فإنه عندما شرع في كتابة عمله الفلسفي مستخدما ضمير المتكلم قد اتخذ اتجاها مضادا للعادات السابقة عليه، ومنذ تلك اللحظة فقد خلق انحرافا في اللغة بحيث أصبح ضمير «أنا» مشروعا في المقال المنهجي كما هو مشروع في اعترافات «روسو Rousseau» مثلا.

وبصفة عامة فإن الأجناس الأدبية تقوم بتنظيم دخول وخروج الضمائر الثلاثة للمتكلم والمخاطب والغائب. ولأن هذه الأجناس ليست طرق مألوفة للكتابة فمن الممكن أن يصل اليوم الذي يتحول فيه المقال إلى قصة والقصة إلى مقال، ومنذ تلك اللحظة فإن الشخصيات سوف تتبادل أدوارها بحيث يصبح الانحراف هو القاعدة.

ومع أن القوانين التي تحكم حركة الضمائر في السرديات مازالت متشابكة إلى حد كبير، خاصة بالنظر إلى عمليات التبادل فيما بينها، إلا أن هناك بعض الإجراءات التي تسمح بالكشف عنها ومعرفة طرق توظيفها بلاغيا عندما تمثل انحرافا عن المتوقع المألوف، فقد أصبح من الشائع مثلا الآن أن يتحدث الشخص عن نفسه بضمير الغائب لدرجة أن كاتبا مثل

«بيكيت Becketيعتمد على لعبة التعريف والتنكير لوضع فرديته موضع التشكك. وعلى العكس من ذلك فإن قوانين الأجناس الأدبية قد فرضت على النقاد أن يتحدثوا عن المؤلفين باستخدام ضمير الغائب المفرد، وقد أدى تأثير «باشلار Bachelard في الخطاب النقدي المعاصر إلى سيادة «التماهي» وإنكار المسافة الفاصلة بين الناقد والمؤلف.

إن التوحد في الآخر وتحول «أنا» الناقد إلى «أنا» الروائي، سواء كان ذلك مشروعا أم لا فهذا لم يعد له أهمية الآن، يجعل البلاغة التي تهتم بأشكال الانحراف والقاعدة تلاحظ أن النقاد اليوم لا يحتلون الأماكن التي اعتادوا عليها في النقد القديم. إن «هو» التي كانت مقدسة في النقد الموضوعي السابق تكاد تفسح مكانها لضمير «أنا» الذي يقدم لنا شخصا جديدا، نصفه ناقد ونصفه الآخر روائي أو شاعر (49-254)

وعلى أية حال فإن التحليل السردي لا يستطيع أن يمضي قدما دون العناية بحركة الضمائر وتماهيها وتبادلها في نسيج القص، مما يرتبط بمشكلات الصوت والمنظور كما رأيناها عند «جنيت» وإن كانت «جماعة م» البلاغية تقدم رؤية أخرى مركبة منها ومن غيرها من العناصر يحسن أن نقاربها أيضا.

فهم يعيدون النظر في قضية المنظور التي تستأثر بأهمية كبرى في البحوث السردية، إذ أن الروائي، مثله في ذلك مثل الرسام، يقدم عمله أمام أعيننا من منظور محدد، مما يجعل من الضروري للبلاغة أن تضعه في اعتبارها. وكما يقول «تودوروف Todorov. t» فإن المنظور يشير إلى الطريقة التي يدرك بها الراوي الأحداث المحكية، وهي نفس الطريقة التي يتلقاها القارئ المحتمل فيما بعد، وهو يميز في تعريفه لمفهوم المنظور بين ملمحين جوهريين: التمثيل الذي يختلف في درجة بروزه للراوي في الخطاب السردي، وعلاقته المتذبذبة قربا وبعدا بالشخصيات وعوالمها الداخلية.

وهنا يبرز سؤال هام عن النقطة التي يمكن اعتبارها درجة الصفر وقياس الانحرافات البلاغية عليها، فمن الممكن أن نعتمد على نموذج مثالي للمنظور العلمي، بحيث يصبح الراوي مؤرخا موضوعيا يجمع الأحداث ويرتبها دون أن يزج بنفسه فيها، تاركا للدلالة أن تنبثق منها بطريقة عفوية، كما أن من الممكن أن نجعل الأولوية للتخييل ونعتبر المؤلف على العكسي من

ذلك سيد إبداعه ولابد من حضوره عبره، فعندما يتصور هذا المؤلف عالما لابد أن يكون عارفا بدقائقه معرفة كاملة، ومن المشروع حينئذ أن يكشف إراديا عن هذه المعرفة، ليجعلنا نشاركه العلم بأسرار شخصياته، متقدما في بعض الأحيان على الأحداث ذاتها، ومصدرا بعض الأحكام أو مدمجا لها في خطابه ذاته. وفي الواقع فإن كلا من هذين الموقفين المتطرفين والمتعارضين يستجيب تماما لشروط درجة الصفر لسبب بسيط وهو أن الرواية الحديثة قد قامت بتثبيت قاعدة تعتمد على شفافية المنظور، وتتجم هذه الشفافية في منطقة وسطى بين الطرفين المذكورين، إنها الرواية على طريقة «فلوبير Flaubert,G» و «زولا Zola,E» حيث نجد المؤلف حاضرا بطريقة حصينة، وهو لا يدخل في ضمير شخصياته إلا بشكل يسير وقاصر على شخصيته المفضلة، وهكذا فإن المؤلف المحيط علما بكل شيء، والمطلع الحكيم على أسرار شخصياته هو الراوي ذو النظرة، الموضوعية الخارجية التي سيعتبر الخروج عليها انحرافا في نظر القارئ المعاصر وحساسيته.

وقد تستحق هذه القاعدة العامة بعد إقامتها أن تدرس في أنماطها وتنويعاتها إذ انه طبقا لما تعلمه لنا الرواية فإنه لا يكاد يوجد منظور واحد يتبع طريقا مفردا بكل حرفية وتماسك. لكن حتى لا نذهب بعيدا علينا أن نعتد بنموذج هيكلي أولى في خطوطه العامة، يقوم على الطرفين اللذين سلف ذكرهما لوضع لوحة بالتغييرات الأساسية التي تعتري المنظور طبقا لما عرضناه من منهج هذه الجماعة في خريطة الأشكال البلاغية هكذا:

	تمثيل الراوي	علاقة الراوي بالشخصيات
- الحذف - الإضافة - الحذف والإضافة - التبادل	القص الموضوعي التدخل الخطاب بضمير «أنا» -	الرؤية من الخارج الرؤية المحيطة بكل شيء علما الرؤية مع، اليوميات، الرسائل النجوى الداخلية. منظورات متقاطعة

أشكال المنظور (49-294)

غير أنهم يعتبرون أن هذا المنظور بأشكاله المختلفة ناجم عن مجموعة من العلاقات الزمنية والسببية والمكانية يجدر بنا أن نعرض لها بإيجاز، فعلاقة الزمن بالأحداث كانت تمضي في النقد التقليدي طبقا لنموذج الحكاية التاريخية، حيث يفترض أن الأحداث المتخيلة تنتمي إلى الماضي وتحكي بالاسترجاع ومعنى هذا أن بداية لحظة القص تصبح بعد بداية الحدث المحكي بل وبعد نهايته أيضا، لكن النموذج الجمالي أخذ يفرض نفسه تدريجيا، وبمقتضاه كان على الكاتب أن يقوم بتحييد معرفته المسبقة بتوالي الأحداث، ويحل محلها نوعا من «الحاضر المفتوح» البديل عن «المعرفة الماضية المغلقة» ومع ذلك فإن الشائع هو اضطراب الحكاية، بشكل إرادي أو غير إرادي، نتيجة لهذه المعرفة المسبقة التي يملكها الكاتب.

على أن الزمن يعنينا في السرد خصوصا للعلاقة التي يقيمها بين نظام ترتيب الأحداث ولحظة اكتشافها، والقصة تعرف أنواعا عديدة من الاسترجاع، حيث تقوم الشخصيات بحكاية ما فعلته أو رأته من قبل، كما أن المؤلف عندما يدخل شخصية جديدة يبرر الدور الذي يسنده إليها برواية شيء من ماضيها، إلا أن هذا اللون من قطع التسلسل نادرا ما ينجم عنه شكل بلاغي روائي، وبتطبيق النماذج التي اعتمدت عليها «جماعة م» يستخلصون الأشكال التالية:

- الحذف: وصورته أن لدينا زمنين، أحدهما للحكاية والآخر للخطاب، لكن من الممكن أن يختفي أحد الأحداث عن نظرنا، فلو كان تافها لا تأثير له على مجريات الأمور لم يترتب على اختفائه أي شكل، اللهم إلا إذا كان الكاتب قد حذفه عمدا وأراد بذلك أن يحدث تأثيرا خاصا في الخطاب، أما إذا كان الحدث المحذوف مهما فإن اختزاله ينتج نمطين: أحدهما أن يتحدد الحدث المحذوف مسبقا، والثاني أن يستنتج لاحقا. وقد أصبح النمط الأول شائعا في نهاية القص إذ يتم الإعلان عن حدث لا تتناوله الرواية.

- الإضافة: لو أخذنا في اعتبارنا أن الأحداث التي تروي في الحكاية يفترض أنها تامة لترتب على ذلك أن الإضافة البسيطة تعتبر مستحيلة، ومع ذلك فإنه لما كانت القاعدة أن تتسرب الأحداث، والإشارات الزمنية عبر الرواية فإن الإضافة يمكن أن تصبح في تلك الحالات التي يتريث فيها

الكاتب ليصف بعض الأحداث الثانوية ببطء واستفاضة، مع الإسراف في تقديم الإشارات الزمنية وإذا كان الخطاب لا يستطيع بشكل دقيق أن يضيف حدثا ما إلى الحكاية لا علاقة له بمجراها فإنه يستطيع على الأقل أن يكرر ذكر بعض الأحداث، وعندئذ تنجم أمامنا حالة واضحة من الإضافة السردية.

- حذف وإضافة، أو استبدال: إن الاستمرار النصي يسمح فحسب بقول واحد قاص، حتى ولو قام بروايته أشخاص مختلفون.. ومن هنا يصبح من السهل أن نتصور الاستبدال عند تناوب الأحداث في تسلسل الوحدات وحينئذ تحدث قطيعة الزمن. وذلك عندما تتدخل في السرد عوامل التذكر للماضي أو تصور المشروعات المستقبلية، وهنا يتم حذف وإضافة، أي استبدال. لأنه بينما يفترض في الخطاب أن يمضي في خط مستقيم إذا به يتذبذب في الحاضر والماضي والمستقبل. وقد يحدث الاستبدال بمجرد إدراج شيء في السياق لا ينتمي بالضرورة إليه، أو عكس الأحداث في ترتيبها، فلو كان إدخال العناصر غير الزمنية يتم في وعي إحدى الشخصيات فإن ذلك ينتج أيضا صورة الاستبدال كما أسلفنا وكذلك لو تم قطع سياق الخطاب الروائي لتركيب حدث آخر عليه لا يعد امتدادا زمنيا له.

وبهذا فإن وحدات الحكاية تنتظم وفقا لسلسلة تصبح فيها اللاحقة نتيجة للسابقة وسببا للتالية، ويتم التقاط كل حدث طبقا لتوافقات ذات طابع احتمالي، فعندما يموت شخص ما مثلا فإما أن تتجه القصة إلى السبب فتبحث عن حادثة الموت وهل هي طبيعية أو ناتجة عن انتحار أو قتل أو سر غامض، أو تتجه إلى ما يترتب عليها فتحكي أحداث دفنه وما تركه من ميراث والصراع الذي يحدث عليه، مما يحدد وجهة السرد كما أطلق عليها «جينيت» (49-283).

ويسوقنا ذلك إلى الحديث عن أشكال العلاقات السببة في السرد، إذ أن الخطوط السببية في الخطاب والحكاية تقوم بالتوازي مع الخطوط الزمنية، ومع بعض الحوادث في المساق الزمني. وعندما يعمد القول القاص إلى حذف حدث هام فان هذا يؤثر بالضرورة على المساق السببي، كما أن هذا المساق يوازي أيضا مساق المنظور، فالأسباب قد تكون خارجية، كأن

تتعطل السيارة بركابها في الطريق، أو تكون داخلية كأن يقرر البطل بنفسه ما سيفعله، والأولى تولد في الفضاء الروائي ذاته، أما الثانية فتنتمي إلى الفضاء الداخلي، والتوازن بين المجالين، الداخلي والخارجي-مما تميز به السرد عند كبار الواقعيين مثل «موباسان» واختلال هذا التوازن تنجم عنه الأشكال البلاغية التالية:

- الحذف: وذلك عندما يعمد القول القاص إلى حذف الفضاء الداخلي، ويلتقط من الخارج سلوك الشخصيات الروائية. ومن النادر أن يقع هذا الحذف على الأسباب الخارجية، ويمكن أن نجد نموذجا لذلك إذا كان السبب مجهولا لدى المؤلف.

- الإضافة: ويتحقق شكل الإضافة السببية عندما يعمد المؤلف إلى فصل التحليل النفسي أو اللحظة التأملية عن الحكاية لكي يتعمق في المشاعر الحميمة للشخصية أو يوضح من الداخل بواعثها للفعل الذي تمارسه والإضافة البسيطة تتم عندما يقدم المؤلف شروحا عديدة متنوعة للحدث ذاته، أما الإضافة التكرارية فتتم عندما يقدم المؤلف السبب بأشكال عديدة، ومن السهل أن يتحول ذلك كي يحدث أثرا كوميديا على المتلقي.

- الاستبدال: وفيه يعقد المؤلف علاقة زائفة من الأثر والنتيجة، بحيث يقيم حكايته على أسباب تبدو ذات ترابط منطقي ثم لا نلبث أن نتبين أنها لا صلة لها بما عزى إليها، وإنما تعود إلى أسباب أخرى غير تلك التي أوهمنا بها في بداية الأمر، ويمكن أن يكون هناك خلل عن طريق التحول عندما نرى في سياق تسلسل الأحداث عدم تناسب بين الأسباب والنتائج (49-288).

وفيما يتصل بعلاقات الاستمرار والحجم نجد هؤلاء البلاغيين يقررون أن المادة الروائية تتميز بأنها تدوم مدة أقل من الحكاية المروية عادة، بحيث لا تتطابق فترات الدوام في الأمرين إلا إذا أنتج الخطاب بالضبط معلومات الحكاية الزمنية، وهذا لا يتم إلا في الحوار، خاصة عندما يسجل نفس الكلمات التي تتبادلها الشخصيات. لكن الملاحظ أن الخطاب يضغط عملية الاستمرار في الأجناس السردية المذكورة، وهي الروائية والمسرحية والسينمائية. ففي المسرح الكلاسيكي نجد أن عملية القول لا تقع على عاتق المؤلف، بل تنسب للشخصيات، ونستطيع أن ندرك بشكل أوضح علاقة

استمرار الحكاية باستمرار الخطاب إذا تأملنا الصلة بين فصل وآخر، ومشهد وآخر، فعندما أخذ هذا المسرح في تطبيق قواعد الوحدات الثلاث أجاز أن تستمر الأحداث لفترة 24 ساعة تختزل في عدة ساعات في الخطاب المسرحي.

وبغض النظر عن فترات الصمت التي يفترضها العبور من فصل لآخر ومن مشهد لما يليه فإن لعبة الحوار ذاتها تعتمد على الإقلال من مدة استمراره. هذا الإقلال الذي يصبح قاعدة يتجلى أولا في رغبة وضوح التعبير عن الفكر، حيث يرتبط التعبير بالتفكير في وحدة منتظمة ومتماسكة تنفر من الإطالة والحشو اللذان يتميز بهما الحوار الواقعي، كما تنفر من المنعرجات، واللف والدوران على ذاتها.

وعندما يكون هناك شيء من الإبهام في المسرح فإن ذلك يتم على مستوى الحكاية وليس على مستوى الخطاب.

كما أن الإقلال يشير أيضا إلى ممارسات الشخصيات التي لا تأكل غالبا ولا تشرب ولا تنام طويلا ولا تقضي حاجاتها ولا تتنزه، إنها تتحدث فحسب، بالإضافة إلى أن الشخصيات الثانوية ليس لديها هموم خاصة ولا مصالح مستقلة تشغل حيزا في الحدث، وهكذا فإن الخطاب المسرحي يتجه إلى ضغط مدة استمرار الأحداث وفي السينما فإن كل لقطة تفترض أنها تستغرق نفس المدة التي يستغرقها الحدث، باستثناء حالات ضغط المادة، ويمكن أن يظل هذا التطابق بين المستويين طيلة العمل لكن المعتاد أن يقوم «المونتاج» بعملية الإقلال وضغط الاستمرار وبالفعل فإنه عبر ثلاث لقطات يمكن أن ننتقل من شخص وهو يأكل متحدثا إلى شخص وكل ينظر إليه في اللقطة الثانية ثم نعود في الثالثة لنجد الشخص الأول قد فرغ من طعامه، وكل واحدة من هذه اللقطات قد احترمت استمرار الحكاية لكن الانتقال من إحداها إلى الأخرى هو الذي اختزل فترة الاستمرار.

ومن الواضح أن الفاصل الذي يقوم بين استمرار الخطاب الأدبي ودوام الحكاية المروية أطول من ذلك بكثير، ففي العمل الأدبي الروائي يمتزج عالمان، وفضاء الحكاية يتمثل في الوصف والحوار. على أن الزمن يتوقف خلال الوصف إن لم يرتبط بحركة ويتسرب أثناء الحوار وعلى العكس من ذلك فإن الخطاب الذي يثبت دوامه الأول في علاقة الراوي بالقارئ يمكن

أن يتشابه مع الحوار فيكثفه في الأسلوب غير المباشر، أو يمده ويطيله أثناء التحليل، كما يحدث في تأملات الراوي الموجهة للقارئ، وكما يحدث أيضا في التقاطه للعوالم اللغوية الداخلية للشخصيات.

ومن هنا فإن الأشكال البلاغية الناجمة عن علاقة الاستمرار السردي هي:

- الحذف: وذلك عندما يتمثل الانحراف في حذف الحوار، وتركيز دلالات الكلمات واختصار الأحداث.

- الإضافة: وتبدو عندما يعتمد الخطاب على التحليل في النجوى الداخلية، حيث تمتد لحظات القص فترة طويلة لا تستغرق هنيهة من الزمن مثلما يحدث في نهاية «عوليس Ulysses» «لجويس Joyce,j» وتتضح هذه الظاهرة بشكل مجسد-كما لاحظ «أورباخ Auerbach»-عندما يتقابل في المخيلة الزمن الداخلي والزمن الخارجي للشخصيات، وكذلك عندما يتولد توتر ما بين ما يقال وما يفهم من القول، أو بين المحادثة وما وراء المحادثة، وبالفعل فإن الحد الأدنى من الكلمات في هذه المواقف يتضخم بعشرات التعليقات والشروح والتفريعات.

كما أن الأدب يعرف أشكالا أخرى من الإضافة وانحرافاتها على مستوى علاقات الاستمرار وتتمثل في الوصف والتأملات، وقد امتدح «ليسنج Lessing» «هوميروس Homeros» لأنه وصف ثياب «أجامينون Agaminon» في نفس اللحظة التي كان يرتديها فيها، لأنه قد التقط هكذا حركة الأشياء التي يصفها، حيث من المعتاد أن الوصف يوقف الأحداث كما يتجلى ذلك في الرواية المعاصرة التي قد يتم فيها تعليق إجابة على لسان شخصية لا تنطق بها سوى بعد ثلاثين صفحة من الاستطراد المتأمل، مما يعتبر انحرافا واضحا بالزيادة في الحجم والاستمرار.

- الحذف والإضافة: إذا كان الزمن الداخلي يحل في الأدب الروائي محل الزمن الموضوعي الخارجي تماما فإن ذلك يعود إلى عمليات الحذف والإضافة معا. وفي الواقع فإن ذلك لا يعطينا مجرد انطباع بالإضافة إلى الزمن الداخلي في مدة استمرار الحكاية، وإنما باستبدال مدة بأخرى مما يشمل حذف وإضافة معا.

أما أشكال العلاقات المكانية فيرى هؤلاء البلاغيون أن المكان يتمتع

بوجوده الواضح في المسرح والسينما كمعلومة معطاة مباشرة للتو، بالرغم من أنه قد يصبح عبر عمليات الديكور مجالا للمناورات والتغييرات. وذلك على عكس الرواية حيث يتوسط الخطاب اللغوي بقوة تتدخل في عمليات تمثيل المكان الطبيعي، مما يجعل تحديده في الخطاب قد يقتصر على مجرد ذكره كمسرح للأحداث، أو يصل إلى درجة الوصف الدقيق المفصل للديكور والأشياء والأشخاص الشاغلة له. وفي الخطاب الأدبي يقدم العالم المادي بشكل تقريبي فحسب بإشارات عامة وملاحظات جزئية، ويتعين على القارئ أن يستكملها بخياله، ومن الملاحظ أن وصف المكان يرتبط بدوره بالمنظور ووظيفته ويمكن أن تتجم عنه نفس الأشكال السابقة على النحو التالي:

- الحذف: كثيرا ما يحدث في السينما وفي الأدب أن يختزل المكان، فوصف قبعة «شارل» في «مدام بوفاري» مثلا يشغل كل الحيز المتاح لدرجة أنه يخرج صاحب القبعة ذاته من مجال الرؤية، فضلا عما يحيط به من أشياء ومسافات أخرى.

- الإضافة: في مقابل هذا الإجراء الذي يتم عبر شيء من الإخلال بالنسب والاختزال الذي يحيل فيه الجزء على الكل بطريقة المجاز المرسل، يقوم إجراء آخر هو الإضافة، حيث نجد أن الكل يتضمن الجزء المقصود.

- الحذف والإضافة: وكثيرا ما يحدث هذا في المواقف الفكاهية، كما نرى مثلا في فيلم «القناع الحديدي» حيث يتسلم «شارلي» خطابا من زوجته تخبره فيه بأنها تهجره. فيتنفس بعمق ويدير ظهره للكاميرا، ثم نراه يهتز بشدة كما لو كان قد انهمر في النشيج، لكنه عندما يلتفت صوبنا نلاحظ أنه يمزج كأس «كوكتيل» وهنا تلعب في هذه المواقف آليات السببية والزمان والمكان معا، إذ أننا نجد أنفسنا أمام ثلاث لحظات: فانطلاقا من اللحظة الأولى نستنتج الدلالة الثانية، على اعتبار أن الرجل الذي تهجره زوجته لابد أن يشعر بالألم، لكن اللحظة الثالثة سرعان ما تصوب الثانية وتكشف خطأها بتجلية سبب آخر للاهتزاز. لكن هذه الآلية ذات الصبغة الزمانية والسببية تحدث أثرها بفضل موقع الكاميرا من الشخصية، أي أنها ذات طبيعة مكانية أيضا (49-291) ويدرس هؤلاء البلاغيون أيضا أشكال المحتوى اعتمادا على التصنيف الذي قدمه «بارت»لوحدات القص ووظائفها

الأصلية والنووية، ويقومون بتعديل نموذجه الوظيفي كي يشمل الوظائف التالية:

- الأصلية أو النووية.
- الشخصيات والمؤشرات.
- حوامل المعلومات.
- الفواعل وعلاقتها بالشخصيات.

ويقومون في نهاية الأمر بمحاولة طريفة لربط الأدوار السردية بالأشكال البلاغية من كناية ومفارقة واستعارة على أساس تحليل الوظائف والتأثيرات الناجمة عن حالات السرد في ضوء هذه المعايير.

ويتجلى لنا أن هذه الخطوة التي تصل ما بين النمط الروائي من جانب والوظيفة المحددة الناجمة عنه من جانب آخر على قدر كبير من الأهمية لأنها هي التي تتيح للدراسات التطبيقية على النصوص السردية أن تستخلص أبرز التجليات وسماتها التقنية المحددة وما ينجم فيها من متغيرات تختلف من نص إلى آخر طبقا لطريقة استثمارها وتوظيفها. الأمر الذي يجعل ميدان البحث مفتوحا بين النظرية والتطبيق من ناحية، وبين منجزات السرد الآن وما تسفر عنه عمليات التجريب المستقبلي من ناحية أخرى، فإدخال معامل الوظيفة في بحث أشكال السرد، دون إحالة للمشار إليه خارج النص يضع حدود المنظور السيميولوجي في عمليات التحليل ويضمن ثراءها في الآن ذاته.

وفي تقديري أن هذه المؤشرات النظرية لوسائل وتقنيات تحليل النص السردي لن تسفر عن جدواها الحقيقية في الأدب العربي إلا عند وضعها على محك التجربة مع النصوص السردية ذاتها، لاختبار كفاءتها في الكشف عن آلياتها في إنتاج الدلالة الكلية، وتكوين نماذج منها لا يعيبها أن تكون انتقائية مادامت تحتفظ بالحد الضروري من تماسك المقولات المنهجية، وتجانس الإجراءات التحليلية مع إمكانية أن تستصفي جهازا مفهوميا مختارا بعناية من بين هذه الإمكانات وتقوم بتنميته ليتلاءم مع الأسئلة التي تطرحها على الإبداع، والنتائج التي تتراكم لديها عن خواصه ووظائفه.

أما أن بعض هذه المفاهيم والإجراءات تظل خاضعة لاحتمالات التجاوز والتقادم فإن هذا هو قدر كل جهد علمي إذ أن من أهم خصائصه-كما يقول

جينيت بحق-هو اعترافه بقابليته الجوهرية للتقادم. وضرورة أن يصبح يوما ما وقد صار ماضيا منحسرا، وهذه خاصية سلبية مثيرة للشجن خاصة بالنسبة للعقلية الأدبية التواقة دائما للمجد والخلود، ولكن حسب العاملين، في مجال علوم الشعرية والبلاغة والنص أنهم يقومون بجهد منظم لضمان حد أدنى من حركة التقدم وصواب التوجه بحيث يحفظ لهم تاريخ الفنون اللغوية دورهم في إعادة البناء المعرفي لهياكله، والتنمية المدروسة لنماذجه، منطلقين من أفق إنساني شامل يؤمن بعالمية العلم ويتملك إنجازاته في تجلياتها العديدة، ليرتكز عليها في صياغة منظوره القومي الرشيد.

ثبت المصادر

المصادر العربية:

1- تمام حسان: الأصول: دراسة أبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب-القاهرة 1988.

2- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء.. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس1966.

3- السكاكي، أبو يعقوب يوسف: مفتاح العلوم. تحقيق نعيم زرزور، بيروت 1983.

4- شهاب الدين محمود الحلبي: حسن التوسل إلى صناعة الترسل. تحقيق أكرم عثمان يوسف، بغداد 1980.

5- صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته. الطبعة الثالثة، جدة 1988.

6- ابن طباطبا العلوي: كتاب عيار الشعر. تحقيق عبد العزيز المانع، الرياض 1985.

7- عبد السلام بنعبد العالي وسالم يفوت: درس الابستيمولوجيا أو نظرية المعرفة مشروع النشر المشترك بين بغداد ودار توبقال بالمغرب، بغداد 1986.

8- عبد السلام المسدي: اللسانيات وأسسها المعرفية. تونس 1986.

9- عبد القادر الفاس الفهري: أساسيات الخطاب العلمي والخطاب اللساني، في كتاب: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية مع آخرين الدار البيضاء 1986.

10- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى. القاهرة 1963.

11- مصطفى الجوزو: الشاهد الشعري في البلاغة، المتنبي نموذجا، مجلة الفكر العربي. بيروت1987.

12- مصطفى صفوان: الجديد في علوم البلاغة. مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، القاهرة 1984.

13- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين. تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة 1952.

المصادر المترجمة:

14- إ.ا ريتشاردز: فلسفة البلاغة. ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الفاغي. مجلة العرب والفكر العالمي. بيروت. ربيع 1991.

15- إ. ا. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي. ترجمة مصطفى بدوي. القاهرة 1963.

16- أرسطو: الخطابة. ترجمة عبد الرحمن بدوي. بغداد. 1980.

17- بول ريكور: النص والتأويل. ترجمة منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت1988.

18- جاستون باشلار: تكوين العقل العلمي. مساهمة في التحليل النفساني للمعرفة الموضوعية. ترجمة خليل أحمد خليل. بيروت 1986.

19- جاستون باشلار: النار في التحليل النفسي-ترجمة نهاد خياطة. بيروت 1984.

20- جورج مونان: مفاتيح الألسنية. ترجمة الطيب بكوش تونس 1981.

21- جورج غورفيتش: الأطر الاجتماعية للمعرفة. ترجمة خليل أحمد خليل، بيروت 1981.
22- سارة كوفمان-روجي لابورت: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا. ترجمة إدريس كثير وعز الدين الخطابي. الدار البيضاء1991.
23- روب جرييه، ألان: نحو رواية جديدة-ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى. القاهرة. بدون تاريخ.
24- رولان بارت: نظرية النص. ترجمة محمد خير البقاعي-مجلة العرب والفكر العالمي-بيروت198.
25- فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية. ترجمة سعيد علوش. بيروت 1986.
26- كارل. غ. يونغ: الإنسان ورموزه. سيكولوجيا العقل الباطن. ترجمة عبد الكريم ناصيف. عمان1987.
27- ليندا . ل. دافيدون: مدخل إلى علم النفس. ترجمة سيد الطواب ومحمود عمر ونجيب خزام. القاهرة 1983.
28- ليفين صمويل: البنيات اللسانية في الشعر. ترجمة الولي محمد والتوازني خالد، المغرب1989.
29- ماكس بلايك: الاستعارة. ترجمة ديزيره شعال، مجلة الفكر العربي المعاصر. بيروت 1984.
30- ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة فريد أنطونيوس. بيروت 1971.
31- ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية. ترجمة يوسف حلاق، دمشق 1988.
32- هانز جورج غادامير: اللغة كوسط للتجربة التأويلية. ترجمة آمال أبي سليمان. مجلة العرب والفكر العالمي. بيروت 1988.
33- هانز جورج غادامير: فن الخطابة وتأويل النص ونقد الأيديولوجيا ترجمة نخلة فريفر، مجلة العرب والفكر العالمي. بيروت 1988.
34- هانز روبرت جاوس: علم التأويل الأدبي. حدوده ومهماته ترجمة بسام بركة. مجلة العرب والفكر العالمي. بيروت 1988.
35- هدسن: علم اللغة الاجتماعي. ترجمة محمود عبد الغني عياد، بغداد 1987.

المصادر الاجنبية:

36- Aliston, Robert C. Y. L. Rosier: Rhertoric and Style. A Biblio graphical Guide. Leeds. 1967.

37- Angelo Marchese, Joaquin Forradellas. Diccionario de Retorica

Critica y Terminologia Literaria. Trad. Barcelona. 1986.

38- Barrilli, Renato. Poetica y Retorica. Milan, 1969.

39- Barthes, Roland. Retorica de la Imagen, en Comunicacion NO. 4.

Trad. Buenos Aires .1972

. 40- Barthes, Roland: La Antigua Retorica. A y Undamemoria. Trad

Buenos Aires. 1979.

41- Booth, Wayne C. The Rhetoric of Ficcion. Trad. Barcelona. . 1978

42- Brown. G. Yule. Discourse Analysis. Cambridge. l983

43- Buhier, Karl. Teoria de la expresion. Trad. Madrid l969

44- Cohen, Jean. Teoria de la Figura en Comunicacian No. 16. Trad

Buenos Aires .1977

. 45- Eco Umberto: La es tructura ausente. Introduccion a la Semiotica

,1975 Trad. Barcelona

46- De Aguilar y Silva, Victor Manuel: Competencia linguistica y Competencia literaria. Trad. Madrid . 1986.

47- Genette, Gerard: Figuras III. Trad. Barcelona . 1989

48- Genette, Gerard: Retorica y estructuralismo. Trad. Buenos Aires.1970

49- Groupe u Retorica general. Trad. Madrid ,1983

50- Hatzfeld, Helmut. Bibliografia critica de la nueva estilistica Madrid 1955.

51- Hendricks, William 0. Semiologia del discurso. Trad. Madrid1976

52- Jose Prades, Juana de: La teoria literaria, Retoricas, Poeticas, Pre ceptiqas. Madrid .1984

53- Lausberg, Heinrech: Manual de retorica literaria. madrid . 1966

54- Le Guem, Michel: La Metafora y la metonimia. Trad. Madrid.1976

55- Leech, G. N. Linguistica y figuras de retorica. Trad. Barcelona.1982

56- Lotman, Yuri M. Estructura del texto Aratistico. Madrid., 1988

57- Lozono, Jorge Penaqmarin, Grisixa Abril Gonzalo: Analisis del discurso, Madrid .1986

58- Jakobson, Roman: Ensayos de linguistica General. Trad. Bar celona .1975

59- Jakobson, Roman: Linguistica y Poetica. Trad. Madrid ., 1981.

60- Julia, Kristiva: el texto de la novela. Trad. Barcelona . 1981

61- Perelman, Ch. Oubseches-Tytica: Traete de L argumentation. la nouvelle rhetorique. Trad. Madrid ,1989

62- Pozuelo Yvancos, Jose Maria: Del Formalis ma a la neoretorica Madrid .1988

63- Pozuelo, Yvancos, Jose Maria: Teoria del linguaje literario. Ma .drid. 1988

64- Ricoeur, Paul: La Metafora Viva. Trad. Madrid,1985

65- Reins, Carlos: Fundamentos y tecnicas del analisis literario. Trad Madrid.1981

66- Siegfried J. Schimdt: Fundamentos de la ciencia empirica de la li teratura Trad. Madrid.1991

67- Spang, Kurt, Fundamentos de retorica. Trad. Madrid,1984

68- Steinmann. Martin. New Rhetoric. Trad. Barcelona. 1978

69- Todorov, Tzvetan: Teorias del Simbolo. Trad. Caracas., 1981

70- Van Dijk Teun A. Texto y Contexto. Semantica y Pragmatica del

discurso. Trad. Madrid.1980

71- Van Dijk, Teun A. La Ciencia del Texto. Trad. Barcelona., 1984

72- Varga, Kibedi. A. Rhetorique it literature. Trad. Madrid. 1980

73- Vossler, K. Filosofia del lenguaje, Trad. Buenos Aires. 1968

79- Yllera, A. Estilistica, Poetica, Semiotica literaria. Madrid. 1974

المؤلف في سطور:

د. صلاح فضل

* من مواليد شباس الشهداء بوسط الدلتا بمصر عام 1938.
* تخرج في كلية دار العلوم وعمل معيدا بها عام 1962.
* حصل على دكتوراه الدولة من جامعة مدريد بإسبانيا عام 1971.
* تنقل في التدريس بجامعات القاهرة والأزهر ثم استقر في عين شمس.
* عمل أستاذا زائرا بجامعات إسبانيا والمكسيك وصنعاء والبحرين.
* شغل منصب المستشار الثقافي لمصر في إسبانيا ومدير المعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد لمدة خمس سنوات حتى عام 1985.
* عمل عميدا للمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون بمصر.
* اشترك في تأسيس مجلة «فصول» للنقد الأدبي وعمل نائبا لرئيس تحريرها.
* له مؤلفات وترجمات عديدة في الأدب والنقد منها:

- نظرية البنائية في النقد الأدبي.
- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي.
- تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته.
- إنتاج الدلالة الأدبية.



الفلسفة المعاصرة

في أوروبا

تأليف:

أ. ب بوشنسكي

ترجمة: د. عزت قرني

هذا الكتاب

تستقي كلمة خطاب، الداخلة في بنية البلاغة الجديدة، مشروعيتها من طبيعة تصور المادة التي تعالجها، والسياق الذي تتدرج فيه لأن الخطاب البلاغي المعاصر، في جميع الثقافات الحية، يتجه إلى اكتساب صيغة كلية شاملة، تغطي النص بأكمله، من منظور علمي متحرك. فبقدر ما يتولد في الخطاب الإبداعي من أنساق إنسانية وجمالية، وما تسفر عنه علوم الإنسان المتنامية من معرفة بعالمه، فإن الخطاب البلاغي لا مناص له من أن يسبح فوقها ويقتنص أشكالها.

وإذا كان تجديد المصطلحات هو الذي يعكس حركة التطور ويضبط إيقاع المعرفة فإنه أشد إلحاحا بالنسبة لأفقنا في الفكر العربي، إذ يمثل ضرورة منهجية لكسر طوق البحوث التاريخية وتأصيل أنماط العلوم التي رسختها الألسنية الشعرية والأسلوبية بما أدت إليه من تجديد مفاهيم البلاغة حتى تقوى على التقاط الأبنية النصية وتحليلها بتقنيات محدثة.

وبهذا تتعادل بلاغة الخطاب مع علم النص لتكوين مقاربة متجددة لأجناس الخطاب الإبداعي وشروطها التداولية.